# ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ ನಿರ್ವಚನ

(ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಪಿಎಚ್.ಡಿ.ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ)

ಸಂಶೋಧಕ

ಹಂದ್ರಾಳ ಗವಿಸಿದ್ದಪ್ಪ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಡಾ. ವ್ಹಿ.ಎಸ್. ಬಡಿಗೇರ

ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು



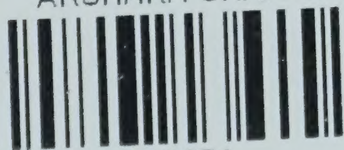
ಹಸ್ತಪ್ರತಿಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಾಗ

ಭಾಷಾ ನಿಕಾಯ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ೫೮೩. ೨೭೬

278



# ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ ನಿರ್ವಚನ

(ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಪಿಎಚ್.ಡಿ.ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ)

ಸಂಶೋಧಕ

ಹಂದ್ರಾಳ ಗವಿಸಿದ್ದಪ್ಪ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಡಾ. ವ್ಹಿ.ಎಸ್. ಬಡಿಗೇರ

ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು





ಹಸ್ತಪ್ರತಿಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಾಗ

ಭಾಷಾ ನಿಕಾಯ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ೫೮೩ ೨೭೬

೨೦೦೮





# ದೃಢೀಕರಣ ಪತ್ರ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ ನಿರ್ವಚನ ಎಂಬ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಹಂದ್ರಾಳ ಗವಿಸಿದ್ದಪ್ಪ ಅವರು ನನ್ನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವು ಮೂಲವಾಗಿದ್ದು, ಈ ಮೊದಲು ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಡಾ.ವ್ಹಿ.ಎಸ್. ಬಡಿಗೇರ
ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು
ಹಸ್ತಪ್ರತಿಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಾಗ
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ಸ್ಥಳ : ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ
ದಿನಾಂಕ : 10-11-05

# ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ ನಿರ್ವಚನ ಎಂಬ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಡಾ.ವ್ಹಿ.ಎಸ್.ಬಡಿಗೇರ ಅವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವು ನನ್ನ ಸ್ವಂತ ಪರಿಶ್ರಮದ ಫಲವಾಗಿದ್ದು, ಈ ಮೊದಲು ಇದನ್ನು ಇನ್ನಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿರು ವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಹಂದ್ರಾಳ ಗವಿಸಿದ್ದಪ್ಪ
ಸಂಶೋಧಕ
**ಹಸ್ತಪ್ರತಿಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಾಗ**
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ದಿನಾಂಕ : ೧೦-೧೧-೨೦೦೮
ಸ್ಥಳ : ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ

# ಮರೆತೇನಂದರ ಮರೆಯಲಿ ಹ್ಯಾಂಗ

ನಾನು ನನ್ನ ಆಸೆಯ ಕನಸೊಂದನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಬಂದು ಅದು ನೆರವೇರಿದ್ದೇ ಗೊತ್ತಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಇಷ್ಟು ಬೇಗ ನೆರವೇರುತ್ತದೆ ಅಂಥ ನಾನು ಅಂದುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಆ ಆಸೆ ನೆರವೇರಿದ್ದು ಒಂದು ಕಡೆ ಖುಷಿಯಾದರೆ; ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ನೋವು. ಯಾಕೆಂದರೆ ನನ್ನೆಲ್ಲ ಚೇತನಗಳಿಗೆ, ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕಶಕ್ತಿಯ ಕೇಂದ್ರವಾದ ಈ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಬೇಕಲ್ಲ ಎಂದೂ. ಏನೇ ಆಗಲಿ ನನಗೆ ಏನೆಲ್ಲವೂ ಆಗಿ ಏನೆಲ್ಲ ಕಲಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಈ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ನಾನು ಮೊದಲು ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ನಾನು ಮೊದಲು ಬಂದಾಗ ಕುಲಪತಿಯಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಡಾ.ಎಚ್.ಜೆ.ಲಕ್ಕಪ್ಪಗೌಡ ಅವರಿಗೆ, ಅನಂತರ ಬಂದು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿ ನಿಂತು ನಮ್ಮನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಕಂಡ ಅಕ್ಕರೆಯ ಕುಲಪತಿಗಳಾದ ಡಾ.ಬಿ.ಎ.ವಿವೇಕ ರೈ ಅವರಿಗೂ ಮತ್ತು ಇಂದಿನ ಕುಲಪತಿಗಳಾದ ಡಾ.ಎ.ಮುರಿಗೆಪ್ಪ ಅವರಿಗೂ ಹಾಗೂ ಕುಲಸಚಿವರಾದ ಡಾ.ಹಿ.ಚಿ. ಬೋರಲಿಂಗಯ್ಯ, ಅಧ್ಯಯನಾಂಗದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ಡಾ.ಡಿ.ಪಾಂಡುರಂಗಬಾಬು ಅವರುಗಳಿಗೆ,

ನನ್ನೊಳಗಿನ ಖನಿಯನ್ನು ಆಚೆಗೆ ತೆಗೆದು ಅದಕ್ಕೊಂದು ಮೂರ್ತರೂಪ ಕೊಟ್ಟವರು ಮತ್ತು ನನ್ನ ಏಳ್ಗೆಗೆ ಕಾರಣರಾದ ನನ್ನ ವಿದ್ಯಾಗುರುಗಳೂ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರೂ ಆದ ಡಾ.ವ್ಹಿ.ಎಸ್.ಬಡಿಗೇರ ಅವರಿಗೆ, ನನ್ನ ನೆಚ್ಚಿನ ಗುರುಗಳಾದ ಡಾ.ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ, ಪ್ರೊ.ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ.ವೆಂಕಟೇಶ, ನನ್ನ ಏಳ್ಗೆಯನ್ನು ಸದಾ ಬಯಸುತ್ತಿರುವ ಗುರುಗಳಾದ ಡಾ.ವಿ.ಬಿ.ತಾರಕೇಶ್ವರ್, ಡಾ.ಎಫ್.ಟಿ.ಹಳ್ಳಿಕೇರಿ, ಡಾ.ಕೆ.ರವೀಂದ್ರನಾಥ, ಡಾ.ಎಸ್.ಎಸ್.ಅಂಗಡಿ, ವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾದ ಡಾ.ಎಸ್.ಆರ್.ಚನ್ನವೀರಪ್ಪ ಅವರುಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ವಿಭಾಗದ ಆಡಳಿತ ಸಿಬ್ಬಂದಿವರ್ಗದವರಿಗೆ,

ನನಗೆ ಅನೇಕ ಗುರುಗಳು ವಿದ್ಯಾದಾನ ಮಾಡಿ ನನ್ನ ಈ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಂದು ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತಹವರಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನಪೀಠ ಪುರಸ್ಕೃತರಾದ ಡಾ.ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಡಾ.ಎಚ್.ಎಸ್.ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್, ಪ್ರೊ.ಕಿ.ರಂ.ನಾಗರಾಜ, ಡಾ.ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ, ಡಾ.ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ, ಡಾ.ಎಚ್.ಎಸ್.ಶ್ರೀಮತಿ, ಡಾ.ಮಂಜುನಾಥ ಬೇವಿನಕಟ್ಟಿ, ಡಾ.ಬಿ.ಎಂ.ಪುಟ್ಟಯ್ಯ, ಡಾ.ಶಿವಾನಂದ ಎಸ್.ವಿರಕ್ತಮಠ, ಡಾ.ಎ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ರೈ, ಡಾ.ವಿಠಲರಾವ್ ಗಾಯಕ್ವಾಡ್, ಡಾ.ಎಂ.ಉಷಾ,

ಡಾ.ಎಸ್.ಅಮರೇಶ, ಡಾ.ವೆಂಕಟೇಶ ಇಂದ್ವಾಡಿ, ಡಾ.ಸಾಂಬಮೂರ್ತಿ, ಡಾ.ಡಿ.ಮೀನಾಕ್ಷಿ ಇನ್ನು ಮುಂತಾದವರುಗಳಿಗೆ,

ನನಗೆ ಸಕಾಲಕ್ಕೆ ಗ್ರಂಥಾಲಯದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕರಾದ ಗ್ರಂಥಾಲಯದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾದ ಡಾ.ರಾಧಕೃಷ್ಣ, ಡಾ.ಎಚ್.ನಾಗವೇಣಿ ಮತ್ತು ಎರಡೂ ಗ್ರಂಥಾಲಯದ ಸಿಬ್ಬಂದಿವರ್ಗದವರಿಗೂ ಹಾಗೂ ಇಡೀ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಆಡಳಿತ ಸಿಬ್ಬಂದಿವರ್ಗದವರಿಗೆ,

ನನ್ನೆಲ್ಲ ಕನಸುಗಳಿಗೆ ನೀರುಣಿಸಿ ಸದಾ ನೆರಳಿನಂತೆ ಇದ್ದು, ಕಾಪಾಡಿ, ಬೆಳಸಿ ಈ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣೀಭೂತರಾದ ಹೆತ್ತ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳಿಗೆ, ದೊಡ್ಡಮ್ಮ, ದೊಡ್ಡಪ್ಪರಿಗೆ, ಅತ್ತೆ, ಮಾವರಿಗೆ, ಸಹೋದರ, ಸಹೋದರಿಯರಿಗೆ, ಅಳಿಯಂದಿರು, ಸೊಸೆಯಂದಿರುಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ನನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯ ಕುಟುಂಬದ ಸದಸ್ಯರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀಮತಿ ಅನಿತಾ ಬಡಿಗೇರ ಅವರ ಕುಟುಂಬವರ್ಗದವರಿಗೆ,

ನನ್ನ ಜೊತೆ ಇದ್ದು, ನನಗೆ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಸಲಹೆ, ಸಹಕಾರ ನೀಡಿದ ಗೆಳೆಯರಾದ ಗಾದೆಪ್ಪ, ಸುದೀಪ, ಸುಧಾಕರ, ನಿರಂಜನ, ಕೊಂತಮ ಸತೀಶ, ಜಗದೀಶ, ರಾಮು, ತುಕಾರಮ, ಡಾ.ಕಲಾವತಿ, ಶ್ರೀಮತಿ ಉಷಾರಾಣಿ, ರೂಪ, ಚಂದ್ರಪ್ಪ, ನಿಂಗಪ್ಪ, ಅರುಣ್ ಕುಪ್ಪೇರಾವ, ಉಮಾಶಂಕರ್ ಮುಂತಾದ ಗೆಳೆಯ ಗೆಳತಿಯರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಅಕ್ಷರ ಸಂಯೋಜಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀಮತಿ ಬಿ.ರಶ್ಮಿಕೃಪಾಶಂಕರ್ ಅವರಿಗೆ,

*ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು*

**ಹಂದ್ರಾಳ ಗವಿಸಿದ್ದಪ್ಪ**

# ಪರಿವಿಡಿ

## ಅಧ್ಯಾಯ ೧

# ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ

೧.೧. ಪ್ರವೇಶ

೧.೨. ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಹಾಗೂ ಮಹತ್ವ

೧.೩. ಅಧ್ಯಯನದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು

೧.೪. ಅಧ್ಯಯನದ ಆಕರಗಳು

೧.೫. ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಧಾನ

# ೧

# ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ

## ೧.೧. ಪ್ರವೇಶ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸುವಾಗ ಕೀರ್ತಿವೆತ್ತ ಪಂಡಿತರಿಗಿಂತ ಘನತೆವೆತ್ತ ಪಾಮರರೇ ಜಾಸ್ತಿ ಸಿಗುತ್ತಾರೆ. ಪಂಡಿತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಅದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದು ಮತ್ತು ಬೆಳೆದಿದ್ದು ಇಂಥ ಪಾಮರರ ಒಡಲಿನಿಂದ ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಇಲ್ಲಿ ನಾನು ಗ್ರಹಿಸುವ 'ಪಾಮರ', ಪದಗುಚ್ಛವು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ರೂಪಿಸಿದ 'ಪಂಡಿತ-ಪಾಮರ' ಎನ್ನುವ ದ್ವಂದ್ವ ವಿನ್ಯಾಸದೊಳಗಿರುವ ಅನಕ್ಷರಸ್ತ, ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಅನರ್ಹ, ಚಾಕರಿಗೆ ಮೀಸಲಾದವ, ಪಂಡಿತನಾಗಿದ್ದರೂ ಅಧೀನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಉಪೇಕ್ಷಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭೌತಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನಲ್ಲ. ಅನಕ್ಷರಸ್ಥನಾಗಿದ್ದರೂ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸಿಯಾಗಿ ಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿ ತನ್ನ ಸಂಕಟ ಮತ್ತು ಅಭದ್ರ ಸ್ಥಿತಿಯೊಳಗಿಂದಲೇ ಪರ್ಯಾಯ ಜ್ಞಾನದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಪಾಮರನನ್ನು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಪ್ರಬುದ್ಧರ ಭಾಷಣ ಮತ್ತು ಬರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪಂಡಿತ-ಪಾಮರ, ಹರಿಜನ-ಗಿರಿಜನ, ಮಾರ್ಗ-ದೇಸಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ-ಅಸಾಹಿತ್ಯ, ಪ್ರಮಾಣ-ಅಪ್ರಮಾಣ, ನಾಗರಿಕ-ಅನಾಗರಿಕ, ಧರ್ಮ-ಕರ್ಮ, ಅಕ್ಷರಸ್ಥ-ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ, ದೀನ-ಅಧೀನ, ಶ್ರೇಷ್ಠ-ಕನಿಷ್ಠ, ಸತ್ಪಾತ್ರ-ಅಪಾತ್ರ, ಸ್ವರ್ಗ-ನರಕ, ಪಾಪ-ಪುಣ್ಯ, ಜ್ಞಾನ-ಅಜ್ಞಾನ, ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣು, ಅಲೌಕಿಕ-ಲೌಕಿಕ, ದೇಹ-ಆತ್ಮ, ಕರ್ತೃ-ಲಿಪಿಕಾರ ಇಂಥ ದ್ವಿದಾಭಾವಗಳು ಪೂರ್ವಪದವನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದರೊಳಗೇ ಉತ್ತರ ಪದವನ್ನು ಕನಿಷ್ಠಗೊಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನೊಂದು ಪಾತಕ ಮತ್ತು ಅಧೀನ ಜಗತ್ತನ್ನಾಗಿ ಸ್ಥಿರೀಕರಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಇವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ಮೌಲ್ಯಗಳಾಗಿ ಅದು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಕನಿಷ್ಠ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಿಯಂತ್ರಕಗಳೂ ಆಗಿವೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ. ಇಂಥ ಡೈಲೆಕ್ಟಿಕ್ ಸ್ವಭಾವವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕುಹಕಗಳು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೂಬಾರದಂಥವು.

## ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರಿದ್ದರು : ಅಜ್ಞಾನಿಗಳಿರಲಿಲ್ಲ

ಘನಪಂಡಿತರನ್ನುಳಿದ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತ ಜನ ಈ ಪಾಮರರು ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರಿದ್ದರು ಆದರೆ ಅವರು ಅಜ್ಞಾನಿಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಸಂಸ್ಕೃತರಂತೂ ಆಗಿರಲೇ ಇಲ್ಲ. ಸುಸಂಸ್ಕೃತರಾಗಿದ್ದರು. ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತಳಿಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದ ಹೃದಯ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿದ ನಿಷ್ಕಲ್ಮಷ ಮನಸ್ಸುಳ್ಳವರೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಗುಣವುಳ್ಳವರೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇಂಥವರನ್ನು ಪಾಮರತ್ವದ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಿದ ಸಂಗತಿಗಳೆಂದರೆ ಪ್ರಭುತ್ವ ಪೋಶಿತ ಪ್ರಬಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಎಂಬುದು ನನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ವಿಶಾಲ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಧೋರಣೆಯ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿ ಸಂಜ್ಞಾ ಗುಣವನ್ನು ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಬಹುತೇಕ ಏಕರೂಪಿ ಗುಣವುಳ್ಳ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯದ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಭಾಷೆಯೊಂದು ಜನಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಥಾಪಿತಗೊಂಡಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಎತ್ತರಕ್ಕೇರುವ ಮೂಲಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದವು. ಸಂಗೀತ, ಅಲಂಕಾರ, ಛಂದಸ್ಸು, ವ್ಯಾಕರಣದ ನಿಯಮಗಳು, ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಪಾರಮಾರ್ಥ, ಕೀರ್ತಿ, ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳ ಪ್ರತೀಕವಾದಂತೆ. ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಮತ್ತು ರೂಢಿಸುವ ಹಾಗೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಸಾಧನಗಳೂ ಆದವು. ಹೀಗಾಗಿ ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯೆಗಳೆನ್ನುವ ಅಂದಿನ ಸಾಧನಗಳು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಗಿಂತ ಇಂಥ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿಯಮ ಗಳಡಿಯಲ್ಲಿ ಪೋಷಣೆಗೊಂಡು ಬೆಳೆದವು.

## ಅವೈದಿಕ ಜನಾಂಗಗಳ ವಿಸ್ಮೃತಿ

ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಅದು ತಂದ ವಿಸ್ಮೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವಾದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣೇತರ ಜಾತಿಗಳಿಗೆ ಅವೈದಿಕ ಜನಾಂಗಗಳಿಗೆ ದೀರ್ಘ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಪಾಮರರನ್ನು ಚಾರಿತ್ರ್ಯ ಹೀನಗೊಳಿಸಿತು. ಆ ಮೂಲಕ ತನ್ನದಲ್ಲದ ತನಗಿಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಬಿಂಬಿತವಾದ ಕೇಂದ್ರವೊಂದರ ಅಧೀನಕ್ಕೊಳಪಡಿಸಿ ಪಾಮರರ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಕಳೆದು ಹಾಕಲಾಯಿತು.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಫ್ಯಾನನ್‌ನ ಒಂದು ಮಾತು ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಸಂದರ್ಭ ಕುರಿತು ಫ್ಯಾನನ್ ಹೇಳಿದ ಮಾತಾಗಿದ್ದರೂ ಪಾಮರರ (ಲಿಪಿಕಾರ, ಹಾಡುಗಾರ, ಓದುಗ, ಕೇಳುಗ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೇವಕರು ಮತ್ತು ಆಸ್ವಾದಕರು) ಅಧೀನ ಸ್ಥಿತಿಯ ನಿರ್ವಚನೆಗೆ ಪೂರಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. 'ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ತನ್ನ ಅಧೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಗಳಿದ್ದವೆಂಬುದನ್ನೇ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ 'ದೇಶೀಯರನ್ನು' ನಿರ್ಭರತೆಯ ಮೂರ್ತರೂಪವೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇಂದೇ ಅಲ್ಲದೇ ಹಿಂದೆಂದೂ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ

ಅರಿವು ಇರಲಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅವರ ಹತ್ತಿರ ಬಂದವರನ್ನೆಲ್ಲ ಅವರು ನಾಶ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ನೈತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೀತಿ ವಿಶ್ವಾಸಗಳ ಗಂದವಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಇಡೀ ಬದುಕನ್ನು ಅವರು ಮೃಗೀಯ ವಾಸನೆಗಳ ತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ಕಳೆಯಲು ಬಂದವರು..ಎಂದು ನಂಬಿಸುತ್ತದೆ'.

ಅಕ್ಷರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದು ತನ್ನ ಅಧೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿನಾಶವನ್ನು ಹೀಗೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಕಾರ್ಯಗತಗೊಳಿಸುವಾಗ ಅಧೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಅನಧಿಕೃತವೆಂದೂ ಪೊಳ್ಳೆಂದೂ ಉಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅಂಥ ಜನರನ್ನು ಸಂವೇದನಾರಹಿತರೂ ಅಸಂಸ್ಕೃತರೂ ಇತಿಹಾಸವಿಲ್ಲದವರೂ ದೈಹಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಮಾನಸಿಕ ಹಾಗೂ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸ್ವರೂಪದವರೆಗೂ ಕೆಳಮಟ್ಟದವರೂ ನೈತಿಕತೆ ಇಲ್ಲದವರೂ ಎಂದು ನಂಬುವಂತೆ ಇಂಥ ಪ್ರಧಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿವೆ. ಧರ್ಮ, ದೇವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಕೆಳಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಕೀಳರಿಮೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿ ಅವು ಸಂಪನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಅಕ್ಷರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಅಧೀನಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ನಡೆದ ಈ ಪಂಡಿತ-ಪಾಮರ ಎನ್ನುವ ಸರಳರೇಖಾತ್ಮಕವಾದ ವಿಭಜನೆ ಕ್ರಮವು ಒಂದು ಅಪಾಯಕಾರಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೊಸೆದಿಟ್ಟಿತು.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಂಡಿತರಿಗಿಂತ ಪಾಮರರಿಂದಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಚಲನಶೀಲವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವಂಥದ್ದು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಭಾಷೆ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅದು ಎಷ್ಟು ಸಮಾಜಮುಖಿ ಎನ್ನುವುದರ ಮೇಲೆ ಅದರ ಉಳಿವಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಡಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಸ್ಥಿರ ಸಮಾಜದ ಉತ್ಪನ್ನಗಳಲ್ಲ. ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಸಮಾಜದ ಉತ್ಪನ್ನಗಳು. ಇದಕ್ಕೆ ಅಕ್ಷರ ಪಠ್ಯದ ಸಂವಹನಕ್ಕಿಂತ ಧ್ವನಿ ಸಂವಹನಿತ ಪಠ್ಯ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಪಠ್ಯಗಳು ಓದುವ ಪಠ್ಯಗಳಲ್ಲ ಕೇಳುವ ಪಠ್ಯಗಳು(ಕೇಳು ಜನ ಮೇಜಯ ಧರಿತ್ರಿ). ಅಕ್ಷರಸ್ಥರಿಗಿಂತ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ಜನ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳ ಮುಂದೆ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದರು(ಕುರಿತೋದದೆಯಂ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತ ಮತಿಗಳ್) ಸಶಬ್ದವಾಗಿ ಓದುವುದು ಅಂದರೆ, ಗಮಕ, ಕೀರ್ತನೆ, ಹಾಡು, ಪ್ರವಚನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಸಶಬ್ದವಾಗಿ ಕೇಳುವಂಥ ಪಠ್ಯಗಳು ಪಾಮರರ ಪಠ್ಯಗಳು.

ನಮ್ಮ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಕಾರರಂತೂ ಓದುವ ಕೇಳುವ ನೆಲೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಅಭ್ಯಾಸಾರ್ಹವಾದಂಥದ್ದು,

ಈ ಕಥೆಯ ಕೇಳ್ದ ಭವ್ಯಾ
ಸೀ ಕಂಮಿಂದಂ ಬರೆವ ನೆನೆವ ವಂದಿಪ ಜನರುಂ

ಲೋಕಂ ಸ್ತುತಿಯಿಸೆನೆಗಳ್ದರ

ನೇಕರು ಸುರಲೋಕ ಮೋಕ್ಷಸುಖಮಂ ಪಡೆದರ್

ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳು ಕೃತಿಯೊಂದು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮತ್ತು ಅರಿವಿನ ವಿಸ್ತರಣೆಗೆ ಅನುವಾಗುವಂತೆ ಅದರ ನಿರಂತರ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಕೃತಿಯೊಂದರ ನಿರಂತರ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಬಳಕೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಸ್ಥಿರ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧಪಠ್ಯವೆಂದು ಶುದ್ಧ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಪಾಂಡಿತ್ಯಾವರಣದಲ್ಲಿ ಜಡಗೊಳಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಇರುವ ಗುಣಾತ್ಮಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಹರಿಹರನ ಬಸವರಾಜ ದೇವರ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ "....ಗೀತಮಂ ಪಾಡೆ ಮಹಾದೇವಿ ಸೆಟ್ಟಿಯರು ಕೇಳ್ದು ಕಂಪಿಸಿ ಕೌತುಕಗೊಂಡು ತಲೆಯಂ ತೂಗಿ ಗೀತಾರ್ಥಮಂ ಪರೀಕ್ಷಿಪಂ" ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳಾಗಲೀ, ಪದ್ಮಣಾಂಕನ ಪದ್ಮಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ "ತಾಳ ಲಯ ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಯತಿಗಳ ಆ ಗತಿಗೆ ತಾಳದಪ್ಪದೆ ನರ್ತನಂಗೈದ ಕೇಳಿಸುವ ಕೇಳಿಕೆ" ಎನ್ನುವ ಮಾತಾಗಲೀ "ಬಸವೇಶ್ವರಾದಿಗಳ ಗೀತಗಳಂ ವರನಿಜೋಕ್ತಿಗಳಂ ಹರೀಶಾದ್ಯಖಿಲ ಶಿವೈಕ್ಯರ ಗದ್ಯಪದ್ಯ... ಪರಿಯನಜೆದೋದುತುಂ" ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕೇಳಿಕೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತರುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿನ ಹೇಳುವ-ಕೇಳುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಪಂಡಿತ-ಪಾಮರ, ಆಳು-ಒಡೆಯ, ಶ್ರೇಷ್ಠ-ಕನಿಷ್ಠ ಎನ್ನುವ ಅಸಮಾನ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದಲ್ಲ, ಅದು ಪರಸ್ಪರ ಅನುನಯ ಮತ್ತು ಆಚಾರದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣಬೇಕು. 'ಕೇಳು' ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ 'ಅರಿ', 'ತಿಳಿ' ಎನ್ನುವ ಮತಿತಾರ್ಥವಿದೆ. ಹೇಳುವ ಕೇಳುವ ಪರಿಯಳಿದ ಅಭಿನ್ನ ಸ್ಥಿತಿ ಅದು. ಹೇಳುವವರು ಪ್ರಖಾಂಡ ಪಂಡಿತರಲ್ಲ ಕೇಳುವವರು ಅಜ್ಞಾನಿಗಳೂ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ನಿರಂಕುಶ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಸುಧಾರಣಪರ ಹಾಗೂ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವೀಕರಣ ಮನೋಧರ್ಮಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಹೇಳುವ ಕೇಳುವ ಮಾದರಿ ಬದುಕನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬದುಕನ್ನು ಅರಿತು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವತ್ತ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಳಜಿವಹಿಸುತ್ತದೆ.

ಆದಿಪುರಾಣವನ್ನು ಓದುವವರೂ ಇದ್ದಂತೆ ಕೇಳುವವರೂ ಇದ್ದರು. ಕನಕದಾಸರು ಬರಹವ ನಾಸರಿಯೆ ಪದವಿಟ್ಟು ಕಡಿತದೋಳು...ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ, ಒದ್ದೆಬಟ್ಟೆ ಆರುವವರೆಗೆ ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಲಿಪಿಕಾರ ನಾನು ಕವಿ ವೀರನಾರಾಯಣ ಎಂದು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಶ್ರವಣಪಾತಳಿಯ ನೆಲೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಲಿಖಿತ ಪಠ್ಯದ ಆಚೀಚೆಯಿರುವ ಮೌಖಿಕ ಪಾತಳಿಯನ್ನು ಇವು ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ತರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪಂಪನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಮುದ್ದಣನವರೆಗೂ, ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರೆ ಕಂಬಾರರವರೆಗೂ ಗೇಯಾಂಶ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಹಾಡು-ಲಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಆಡುಲಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಕ್ಷರ ವೃತ್ತಗಳೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಎಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ಕವಿ ಲಿಪಿಕಾರರು ಲಾಲಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಸಂವಹನಶೀಲ ಗುಣವುಳ್ಳ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೊಸೆದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಮತ್ತು

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುವ ಓದುವ-ಕೇಳುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಒಂದು ಶುಷ್ಕ ಮತ್ತು ಏಕಮುಖಿಯಾದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಓದಿನ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಮತ್ತು ಬಹುಮುಖಿಯಾದ ಸಂವಹನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತ ಬಂದಿವೆ.

ಅಕ್ಷರ ಬಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಅಸದೃಶ ಅಧಿಕಾರ ತನ್ನದಲ್ಲದ ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಕೃತಿಕವೆಂದು ತಿಳಿದು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ಉಮೇದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯವೊಂದನ್ನು ತಿದ್ದುವ ಮತ್ತು ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುವ, ಪಠ್ಯಾಂತರಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುವ ಇಂಥ ನೆಲೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣದಿಂದ ಕೂಡಿರುವಂಥದ್ದು. ಇಂಥ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಆವರಣದೊಳಗಡೆ ನಡೆಯುವ ಜನ ಬದುಕಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಈ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯ ಮಾನದಂಡಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಾಮ ಬಿರುತ್ತವೆ.

"....ಇಂತೆಂಬುದಾಗಿ ಈ ಪುಸ್ತಕಂ ಬರವರ್ಗಂ ಓದುವರ್ಗಂ ಶಿವಾನುಭಾವವಂ ನಿರೂಪಿಸುವರ್ಗಂ ಸಹಸ್ರಕೋಟಿ ನಮಸ್ಕಾರವಂ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ| ಯನ್ನ ಭಿನ್ನಪವನವಧರಿಸಿ ಲಾಲಿಸುವರ್ಗಂ ಸಹಸ್ರಕೋಟಿ ನಮಸ್ಕಾರವಂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಯಿದಂ ಬರದ ನಿಮ್ಮ ಕರುಣದ ಕಂದನಿಗೆ ನಿಮ್ಮ ಕೃಪಾಮೃತ ರಸವನೆಱದು ನೋಡಿ ಸಲಹಿ ನಿಮ್ಮ ಶ್ರೀಪಾದ ಪದ್ಮಾರಾಧನೆಯ ಯೆಂದೆಂದು ಪಿಂಗದಂತೆ ಮಾಡಯ್ಯ ಲಿಂಗ ತಂದೆ ಶರಣು ಶರಣಾರ್ಥಿ" ಇಂಥ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಪ್ರಬುದ್ಧ ಲಿಪಿಕಾರ ಮತ್ತು ಅರಿವುಳ್ಳ ಪಾಮರ ಜಗತ್ತಿನ ಜನರ ಅಧೀರ ಮತ್ತು ಅಧೀನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಅಕ್ಷರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ಇಂಥ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಸ್ಮೃತಿ ಅಕ್ಷರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹೊರಗೆ ಇರುವವರಲ್ಲಿ ಕೀಳರಿಮೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುತ್ತ ಬಂದಿವೆ. ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಲಿಪಿಕಾರರನ್ನು ಹಾಡುಗಾರರನ್ನು ಕಡಿಮೆ ತಿಳಿದವರು, ಅಲ್ಪವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಗಳು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತ ಬರಲಾಗಿದೆ. ಇವರು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಅಂಥ ವಿದ್ವತ್ತನ್ನು ಪಡೆದವರಲ್ಲ. 'ಕವಿ ವೀರನಾರಾಯಣ ಲಿಪಿಕಾರ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ' ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಕೂಡ ಕವಿಯನ್ನು ಉನ್ನತವಾಗಿಯೂ ಲಿಪಿಕಾರನನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಚಿತ್ರಿಸುವಂಥದ್ದಾಗಿದೆ. ಜಾನಪದ ಹಾಡುಗಾರರ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಲಿಪಿಕಾರನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದಲ್ಲ.

ಗಂಭೀರ ಹಾಡುಗಾರರೂ ಕೂಡ ತಾವು ಹಾಡುವ ಮೊದಲು ಅಥವಾ ಹಾಡಿನ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ

ಮಂದಮತಿಯು ನಾನು ನಿಮ್ಮ ಕಂದನು ನಾನು
ವಂದಿಸಿ ಸಭಾದೊಳು ನಿಂತಿಹೆನಾ
ಚಂದದಿ ವಂದನೆ ಮಾಡುವೆನಾ
ಏನೂ ಅರಿಯದ ಬಾಲಕ ನಾ ||ಪ||

ಸಣ್ಣವನಾಗಿ ನಾ ಬಂದಷ್ಟು ಹಾಡ್ತೀನಿ
ತಂದೆತಾಯಿಗೆ ಮಾಡುವೆ ಶರಣ ||ಅನು ಪಲ್ಲ||

ಈ ಪದ್ಯಗಳು ಸಭಾ ಮರ್ಯಾದೆಗಿಂತ ಸಭೆಯಲ್ಲಿರುವ ತನಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತಿಳಿದಿರುವ (ಅಥವಾ ತಿಳಿಯದೇ ಇರುವ) ಅಕ್ಷರಸ್ಥ ಲೋಕವನ್ನು ಸನುಮಂತ ಮಾಡುವ ಅಧೀನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಪ್ರಕಾಂಡ ಪಂಡಿತರಾಗಿದ್ದರೂ ಈ ಹಾಡುಗಾರರು ಇಂಥ ವಿನಯ ಹಾಗೂ ಭಯ ಮೂಲವಾದ ವಿದ್ಯಮಾನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದವರು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇವರಿಗೆ ಎದುರಿಗಿರುವ ಕೇಳುಗರೆಂದರೆ ಪಂಡಿತ ಸಭಾವಿದ್ದಂತೆ. 'ಪಂಡಿತರೆಲ್ಲ ಬಂದ ಕೂಡಿರಿ ವಂದಿಸಿ ಹಾಡತಿನಿ ದೈವಕ' 'ಇಂದ್ರ ಸಭಾದಾಗ ಚಂದದಿಂದ ಬಂದ ಕೂಡಿರಿ. ಸಣ್ಣ ದೊಡ್ಡವರೆಲ್ಲ' ಎನ್ನುವ ವಿದ್ವತ್ ಸಭಾದ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಡುಗಾರರಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಯಾರಿರಲಿ ಬಿಡಲಿ ಅದೊಂದು ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವುದು ಇಂಥ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಲೈನ ಮಾರ್ಗದಂಗ ನಾಲಿಗಿ ಮ್ಯಾಲ
ಐದು ಅಕ್ಷರ ಕೊಡ ತಾಯಿ ಲಕ್ಕಮ್ಮನೋs
ನಾಲಿಗಿ ಮ್ಯಾಲಿ ನಲಿದಾಡುತ ಬಾ
ಕೋಗಿಲ ಸ್ವರ ಕೂಡ ಲಕ್ಕವ್ವನೋss

ಇಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾದೇವತೆ ಸರಸ್ವತಿ (ಸ್ತ್ರೀರೂಪ)ಯನ್ನು ಲಿಪಿಕಾರನಾದ ಗಣೇಶನಂಥ ದೇವರುಗಳನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಂಥ ಸಹಜ ವಿದ್ವತ್ತನ್ನೂ ಮಾರ್ಗಪರಂಪರೆಯ ಈ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಅಧೀನಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬೇಡಿ ಅಕ್ಷರ ಪಡೆಯುವ (ಕಲಿತು ಅಲ್ಲ) ಈ ಕ್ರಿಯೆ, ಕೋಗಿಲ ಸ್ವರದೊಂದಿಗೆ ಬೆರತು ಸುಶ್ರಾವ್ಯವಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನೂ ಸಂವಹನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಮೌಖಿಕವಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡ ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆಯ ಆಸರೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯದ ಸಾಲುಗಳು ಇಂಥ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ಯಾಕ ಹಾಡತಿ ಅಡಮುಟ್ಟ ಹಾಡ| ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರದಾಗ ನೀ ಕಲಿತಿಲ್ಲ' ಎನ್ನುವ ಸಾಲುಗಳಾಗಲೀ 'ಮುತ್ತಿನಂಥ ಮಾತೊಂದ ಹೊತ್ತಿಗಿ ತಗದ ಹೇಳತೀನಿ ಪಂಟಿಂಗರ ಗೆಳೆತನ ಮಾಡಬಾರದು' ಎನ್ನುವ ಗೀಗೀ ಹಾಡುಗಳು, ಲಿಖಿತ ಪಠ್ಯವನ್ನು ತನ್ನ ವಿದ್ವತ್ತಿನ ಮೂಲವನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಹತ್ತು ಮಾರುದ್ದದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ತುಗೊಂದು
ಎತ್ತೀರೆ ಇದರ ಮೊದಲಿಂದ
ಅರ ಮಾರುದ್ದ ವಾಲೀಯ ತಕ್ಕಂಡ| ಓದಿರೆ ಇದರ ಮೊದಲಿಂದ
ಹಾರೂರ ಮನಿಯಾಗಿ ಹಲಗೇಯ ಮ್ಯಾಲಿರುವೋಲೆ
ವಾಲಿ ನನ್ನ ಕಿವಿಯ ಸರಸ್ವತಿ ತಾಯಿ ನೀನು ಬರೆದೆನ್ನ ಪದವ ಬರಕೊಡಿರಿ
ಪತ್ತಾರ ಮಸಿಯಾಗ ಹೊತ್ತೀಗಿಯೊಳಗಿರುವ ತಪ್ಪು ನನ್ನ ಕಿವಿಯ ಸರಸ್ವತಿ
ತಾಯಿ ನೀನು ತಪ್ಪೀದ ಪದವ ಬರಕೋಡ

ತಪ್ಪೀದ ನನ ಪದವ ಹೊತ್ತಿಗಿಯೊಳಗಾಗಿ
ಹೊತ್ತಿಗೆಯ ತಂದು ಕೊಡುವೋ ಬೆನಕಣ್ಣ
ಚಿತ್ತುಳ್ಳ ಅಕ್ಕಯ್ಯಗೆ ಪದವ ಬರಕೋಡೋ

ಡೊಳ್ಳು ಮತ್ತು ಗೀಗೀ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಈ ಪ್ರಸ್ತಾಪಗಳು ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆಯೊಂದನ್ನು ಕೇಂದ್ರವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹವಣಿಕೆಯುಳ್ಳಂಥವಾಗಿವೆ. ತಮ್ಮ ಆಗಾದ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅರಿವಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದಂಥ ಈ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ತನ್ನದಲ್ಲದ ಪರಿಸರವೊಂದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿಬಿಡುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣ ಬರಹದ ಅಧಿಕೃತತೆ ಮತ್ತು ವಿದ್ವತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆ. ಅಕ್ಷರದ ಅಹಂಕಾರಗಳೂ ಗ್ರಂಥಾಧಾರಿತ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮಗಳೂ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ಇಂಥ ಸಂಗತಿಗಳು ಗ್ರಂಥದಾಚೆಗಿರುವ ಜನಬದುಕನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಡಿನಿಂದ ಬರಹಕ್ಕೆ ಬರಹದಿಂದ ಹಾಡಿಗೆ ಪಲ್ಲಟಗೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಿತಿಯು ಮೌಖಿಕವಾಗಿ ಮೈದಳೆದದ್ದನ್ನು ಲಿಖಿತಗೊಳಿಸುವ, ಲಿಖಿತಗೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಮೌಖಿಕ ಪಾತಳಿಗೆ ತರುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಸ್ಥರಾಗಿದ್ದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಮತ್ತು ಪತ್ತಾರ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಗ್ರಾಮ ಬದುಕಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಬಲ್ಲವರೆಂದರೆ ಇವರೇ. ಓದು ಬರಹದಂತಹ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಇವರ ಮೇಲೆಯೇ ಜನ ಅವಲಂಬಿತರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಕ್ಷರ ಬಲ್ಲವರಾದ ಇವರಲ್ಲಿರುವ ಹೊತ್ತಿಗೆಗಳು ಆ ಊರಿನ ಪ್ರಮಾಣ ಗ್ರಂಥಗಳು, ಭಾಗೀರತಿ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ''ಜೋಯಿಪರ ಕರೆಸಿ ಹೊತ್ತಿಗೆ ತಗಿಸ್ಯಾರ'' ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ.

ಮಾತು ಬರೆಹಗಳ ಇಲ್ಲಿನ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳು ಹಲವು ರೀತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಗಳಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ. ತಮ್ಮ ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ನೆನಪಿನ ಮೇಲೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲಗೊಳ್ಳುವ ಕಥಾನಕಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿ 'ಆಕರವೊಂದಿದೆ'. ಅದು ಅಕ್ಷರ ಬಲ್ಲಂಥ ಹಾರುವರು ಮತ್ತು ಪತ್ತಾರರ ಮನೆಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಇವರು ನಂಬಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದು ಪಠ್ಯವೊಂದರ ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನು ಮಾನ್ಯ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವೇ ಆಗಿದೆ. ''ಓದಿನೋಡು ದೇವೀ ಪುರಾಣ ಆಕಿಲಿಂದ ಆಗ್ಯೆತಿ ಸೃಷ್ಟಿ ನಿರ್ಮಾಣ'' ಎನ್ನುವ ಇಂಥ ಹಲವಾರು ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಪಠ್ಯದ ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನೇ ಪೋಷಿಸುತ್ತವೆ. ನಾಲಿಗೆಗಿಂತ ಲಿಖಿತಕ್ಕೆ ಮಾನ್ಯತೆ ದೊರಕಿದೆ. ಲಿಖಿತ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಶ್ರವಣ ಪರಂಪರೆಯ ನಡುವಣ ಕೊಂಡಿಯೆಂದು ಲಿಖಿತಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ ತಿಳಿದಂತಿದೆ. ತಾನು ಹಾಡುವ, ಕೇಳುವ ಕಥನಕ್ಕೆ ಲಿಖಿತ ಆಕರವೊಂದು ಇದೆಯೆಂದು ಮೌಖಿಕ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಪೂರ್ವಕಲ್ಪಿತವಾಗಿಯೇ ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದು ಬರೀ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಮಾತಾಗದೆ ಇಂಥ ಹಾಡಿನ ಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಅವು ಮೂಲವೊಂದಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾದ ಸಮಾಜವೊಂದರ ನೈಜ ಚಿತ್ರಣವೇ ಆಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಅಕ್ಷರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದು ಮೊದಲಿಗೆ ಧನಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು, ಗುಣಗಳನ್ನು ತನಗೆ ಆರೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಅವುಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಗುಣಗಳನ್ನು ಅನಕ್ಷರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಆರೋಪಿಸಿ ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವರನ್ನು ಅವರ ಬದುಕು ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ಯವಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಈ ಅಕ್ಷರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಿಂದಿರುವ ರಾಜಕೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳೆಂದರೆ ದೇಸೀಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪರಕೀಯಗೊಳಿಸುವ, ಅನ್ಯ ಗೊಳಿಸುವ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಪ್ರಯತ್ನದ ಮೂಲಕ ಅದರ ಮೇಲೆ ಅಕ್ಷರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ತನ್ನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನಿವಾರ್ಯ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಸ್ಮೃತಿ. ಈ ವಿಸ್ಮೃತಿ ಪರಾಧೀನ ಸಮಾಜವು ತನ್ನ ಹತ್ತಿರದ ಗತಕಾಲವನ್ನು ತನ್ನನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಚಲನಶೀಲ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪತ್ತಿನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ದೇಶಿ ಸಂವೇದನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗಿರಬೇಕಾದ ಅರಿವನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪರಾಧೀನತೆಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುವಂತೆ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅಧೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಬಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದು ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಬಲಪಡಿಸುವ ಇಂಥ ಮಾರ್ಗಗಳು ವಸಾಹುತಶಾಹಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಪರಂಪರೆಯೊಳಗೆ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಜೀವಂತವಾಗುಳಿದು ಬಂದಿವೆ. ಇಂಥ ಸಂಗತಿಗಳೇ ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಮೇಯಗಳಾಗಿವೆ.

## ೧.೨. ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಹಾಗೂ ಮಹತ್ವ

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ ಸಂವಹನಗೊಂಡು ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬರಲಿಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಮುಖ ನೆಲೆಯಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಸಂವಹನದ ಮುಖ್ಯ ಘಟಕಗಳಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದ ಈ ನಾದ-ಲಯಗಳು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಜನರಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ನಿಂತ ಬಗೆ, ಕಾವ್ಯದ ರಚನಾ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಕವಿಯ ಸಂವೇದನೆ ಎರಡೂ ಕೂಡಿ ಜನಮುಖಿಯಾದಂಥ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದ ಪರಿಯನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಯಾವೊಂದು ಕಾವ್ಯವೂ ಸ್ಥಾವರ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಲು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಜನಮುಖಿಯತ್ತ ಹೋಗಬೇಕೆಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಮುಂಚಿತವಾಗಿಯೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪರಿವೇಶವನ್ನು ತೊಟ್ಟಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಅದು ಮೊದಲಿಗೆ ಇಂಥ ರಾಗದೊಳಗೆ ಎಂದು ರಚನೆಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಇಂಥ ಇಲ್ಲದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹರಿದುಬಂದ ಘಟ್ಟ ಯಾವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹಾಗೆ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯ ಜನರಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಬಗೆ, ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಟವಲಯದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ಸ್ವರೂಪಗಳ ಕುರಿತು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಮಹಾದಾಸೆ ಈ

ಪ್ರಬಂಧದ್ದು. ಗಮಕ, ಹರಿಕತೆ, ಪುರಾಣ, ನಾಟಕ, ಜೊತೆಗೆ ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಮೂಹ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮರುಪ್ರಸಾರಗೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಹೇಗೆ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ಗುಣವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಿಸುವತ್ತ ಮತ್ತು ಜನರ ಬದುಕಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಾಣಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಮಿಡಿಯಲಿಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲು ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಒಂದು ರೂಪರೇಷೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ ಸಂವಹನ ಗುಣದಿಂದಾಗಿ ಅದು ಹೇಗೆ ಜನರ ನಡುವೆ ನಿಂತು ಜನರ ಬದುಕನ್ನು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯ ಆವೊಂದು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಜನಪದ ಮಟ್ಟುಗಳ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಹೇಗೆ ಕವಿಗಳಿಗೆ ದಕ್ಕಿದೆ ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಈ ಪ್ರಬಂಧ ಬೆಳೆದಿದೆ.

## ೧.೩. ಅಧ್ಯಯನದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು

ಈ ಅಧ್ಯಯನ ರೂಪಗೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಾರಣಗಳೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ನಾದ-ಲಯಗಳು. ಅವು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೊಸದಾಗಿ ನಿರ್ವಚನಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದ ರೀತಿ. ಕಾವ್ಯದ ನಾದಗುಣವನ್ನು ಹೊಸೆಯಲು ಕಾರಣವಾದ ವಿಚಾರಗಳು. ಮತ್ತು ಆ ನಾದ ಲಯಗಳು ಇಡೀ ಮಾನವನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರ. ನಾದದ ಹಂಗು ಗುಂಗಾಗಿ ಆ ಗುಂಗಿನಲ್ಲಿ ಮಾನವ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ, ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಈ 'ನಾದ' ಮತ್ತು 'ಲಯ' ಎನ್ನುವ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಸೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಸಂವಹನದ ಭಾಗವಾಗಿ, ಚೈತನ್ಯಶೀಲ ಪರಾಶಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಮಾನವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಪಡೆಮೂಡಿವೆ ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರದ ಮಂಡನೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ನಿರಂತರ ಕುತೂಹಲ ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಾಣುವುದಾಗಿದೆ.

## ೧.೪. ಅಧ್ಯಯನದ ಆಕರಗಳು

ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಸಂವಹನ ಶೀಲ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನ ವನ್ನು ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಜನಪದರಲ್ಲಿದ್ದ ಕಾವ್ಯಗುಣದ ಕುರಿತಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸರಂಥ ಕವಿಗಳು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನ ರೂಪುಪಡೆದಿದೆ. ಡಿ.ಎಸ್.ಕರ್ಕಿಯವರ 'ಕನ್ನಡ ಛಂದೋ ವಿಕಾಸ, ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ಅವರ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ'. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ದೇಶೀಯ ಚಿಂತನೆ' ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ ಎಚ್.ಕೆ., ಅವರ ಜಾರ್ಜ್ ಥಾಮ್ಸನ್‌ನ 'ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ' ನಾಗರಾಜ ಡಿ.ಕೆ., ಅವರ 'ಗಮಕಕಲೆ'.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಬಿ.ಎಸ್. ಅವರ 'ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು', ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪರವರ 'ಕಾವ್ಯ ಸಂವಾದ', ಎಚ್.ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್‌ರ 'ಹಾಡೇ ಹಾದಿಯ ತೋರಿತು' ಸುಭಾಷಿಣಿ ಅವರ 'ಸಂಗೀತ ಚಿಕಿತ್ಸೆ, ಇವು ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆ ಬೆಳೆಸಲು ನೆರವಾದ ಆಧುನಿಕ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಂಪನ 'ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ' ಕೇಶಿರಾಜನ 'ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣ', ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ. ಕೆಲವೊಂದು ವಚನಕಾರರ 'ವಚನಗಳು, ತ್ರಿಪದಿಗಳು, ಪುರಂದರದಾಸರ 'ಹಾಡುಗಳು' ಕನಕದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ 'ಗದುಗಿನ ಭಾರತ', ಸರ್ವಜ್ಞನ 'ತ್ರಿಪದಿಗಳು', ತತ್ವಪದಕಾರರಲ್ಲಿ ಶಿಶುನಾಳ ಶರೀಫ್‌ರ 'ತತ್ವಪದಗಳು, ಸ್ವರವಚನಗಳು' ಮುಖ್ಯವಾದ ಆಕರಗಳಾಗಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಆಯ್ದ ಪದ್ಯಗಳು, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಆಯ್ದ ಪದ್ಯಗಳು, ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಆಯ್ದ ಪದ್ಯಗಳು, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಆಯ್ದ ಪದ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಜನರಿಗೆ ಆ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಕೇಳುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ಸಮೂಹ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾದ ರೇಡಿಯೋ, ದೂರದರ್ಶನ, ಸಿನಿಮಾ, ಧ್ವನಿಸುರುಳಿ, ಸಿ.ಡಿ., ಮೊಬೈಲ್‌ನಂಥ ಆಧುನಿಕ ಸಂವಹನ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

## ೧.೫. ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಧಾನ

೧. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ ಸಂವಹನ ಗುಣವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ನೆಲೆಗಳು ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಮುಖ ನಿರ್ವಚನ ಕೇಂದ್ರಗಳು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೀ ಶಾಬ್ದಿಕ ಆಡಂಬರವಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಖನಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಚಿಸುವ ನೆಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರತ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಪೇರಿತ ಆಂತರಿಕ ವಿನ್ಯಾಸದ ನೆಲೆಯನ್ನಿಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಚಲಿತ ಅನ್ಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಸಾಮೂಹಿಕ ಸೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಹಾಗೂ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಖ್ಯ ತಳಹದಿಯನ್ನಾಗಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಓದಲು, ಕಲಿಯಲು ಹಾಗೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿನಿಷ್ಠ ನೆಲೆಗಳತ್ತ ನಮ್ಮನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಸಮಷ್ಟಿ ಮಾದರಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ.

೨. ಈ ಬಗೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಕ್ರೋಢಿಕರಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗದೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ನೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಶಿಷ್ಟ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಒಳಗೆ ಇರುವ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಹೇಗೆ ತನ್ನ ನಾದ-ಲಯದ ಗುಣದಿಂದಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಜನಮುಖಿಯಾದಂಥ ಗುಣವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಚರ್ಚಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಹೊಂದಿದೆ.

೩. ಅಧ್ಯಯನದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಘಟಕಗಳು, ಅಧ್ಯಯನದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ವಿಭಾಗಗಳಷ್ಟೆ. ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಹೆಣೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಹೆಣಿಗೆಗಳು ರೂಪಿಸುವ ರಚನೆ, ಆ ರಚನೆಗಳೊಳಗಿರುವ ಆಂತರಿಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳು, ಆ ವೈರುಧ್ಯಗಳೇ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಸೃಜನಶೀಲ ಶಕ್ತ ನೆಲೆಗಳಾದ ಪರಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಮುಖ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿ ವಿವಿಧ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

೪. ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಎಲ್ಲ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಹೇಗೆ ಸಹಜ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ, ಸಂವಹನಶೀಲ ಗುಣವನ್ನು ತನ್ನ ನಾದ-ಲಯದಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಿದೆ ಎನ್ನುವ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಬಳಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಧಾನ ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

೫. ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಈ ರೀತಿಯ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ಅವರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಗುಣವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ, ಯಾವ ಸ್ವರೂಪದ ಕಾವ್ಯ ಜನಮುಖಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಜನಮುಖಿಯಾಗಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಈ ನಾದ-ಲಯದ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇದುವರೆಗೂ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೈ ಬಿಡಲಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಕುರಿತು ಭೌತಿಕ ನೆಲೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಇವು ಕಾವ್ಯದ ಆಂತರಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಿಂತ ಅದರ ಶಾಬ್ದಿಕ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇರಿತ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಅಧ್ಯಯನದ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ನೆಲೆಗಳು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಗರ್ಭದೊಳಗೆ ನಿಹಿತವಾಗಿವೆ. ಅನ್ಯಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವ ಇಂಥ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಜೀವ ತಂತಿಯಾದ ನಾದ ಲಯದಂತಹ ಅದರ ಆಂತರಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಮೂಲಕ ನಿರ್ವಚನೆಯನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದು ಹೇಳುವ-ಕೇಳುವ ಹಾಗೂ ಕಟ್ಟುವ-ಕೆಡಹುವ ಸಂವಹನಿಸುವ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮಾದರಿಗಳ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಿರ ಸಮಾಜದ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸದೆ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಸಮಾಜದ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ ಹೊಸ ವಿಧಾನವನ್ನು ನಾನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.



# ಅಧ್ಯಾಯ ೨

## ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ ಅರ್ಥ ಹಾಗೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು

೨.೧. ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ ಅರ್ಥ

೨.೨. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಲಯದಲ್ಲಿ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ ಗ್ರಹಿಕೆ

೨.೩. ಸಂಗೀತ ವಲಯದಲ್ಲಿ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ ಗ್ರಹಿಕೆ

೨.೪. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಲಯದಲ್ಲಿ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ ಗ್ರಹಿಕೆ

೨

# ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ ಅರ್ಥ ಹಾಗೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು

'ನಾದ' ಮತ್ತು 'ಲಯ' ಎನ್ನುವ ಎರಡೂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ವಿಸ್ತೃತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದಂಥವು. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಲಯದಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತದ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಆಯಾ ವಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನಿರ್ವಚಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆ ನಿರ್ವಚನೆಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ನಾದ' ಮತ್ತು 'ಲಯ' ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಯಾವ ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಚರ್ಚೆಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

'ನಾದ' ಮತ್ತು 'ಲಯ' ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಅರ್ಥ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಡಿ.ಎಸ್.ಕರ್ಕಿಯವರು ತಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನಾ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧವಾದ 'ಕನ್ನಡ ಛಂದೋವಿಕಾಸ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವಲಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಲಾಗಿದೆ. ಡಿ.ಎಸ್ .ಕರ್ಕಿಯವರು "ಜಗತ್ತು ರೂಪ ಪ್ರಪಂಚವಾಗಿದ್ದಂತೆ ನಾದ ಪ್ರಪಂಚವೂ ಆಗಿದೆ. ರಸಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕಾಣುವ, ಅನುಭವಿಸುವ ಹಾಗೂ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾನವನಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ನೆರವಾಗುವ ಜ್ಞಾನೇಂದ್ರಿಯಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳೆಂದರೆ ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಕಿವಿ. ಸೌಂದರ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ, ರಸಾನುಭವ ಶಕ್ತಿ, ಕಲಾಭಿರುಚಿ ಇವು ಮೂಡಿ, ಬೆಳೆದು ಜೀವನವನ್ನು ಬೆಳಗುವುದು. ಜೀವನಕ್ಕೆ ದೊರೆಯುವ ರೂಪ, ರಾಗ (Music)ಗಳ ಸಂಪರ್ಕದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರಜಾಲ ಹಾಗೂ ನಾದಲೀಲೆಗಳಿಗೆ ರಸಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ.

ಜಗತ್ತು ಬರಿಯ ರೂಪ ಜಾಲವಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಸೊಗಸಿರಲಾರದು. ಆ ರೂಪಜಾಲದ ಹಿಂದೆ ಅದರ ಜೀವನಾಡಿಯಂತೆ ಮಿಡಿಯುತ್ತಿರುವುದು ನಾದ. ವಿಶ್ವ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ನಾದ ತರಂಗಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದಲೇ ಅದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಮಯವಾಗಿದೆ. ನಾದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾದ ಆಕಾಶ ತತ್ವವೇ ಪಂಚತತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದೆಂದು ಭಾರತೀಯ ತತ್ವವೇತ್ತರು ಗೊತ್ತು ಹಚ್ಚಿದುದು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿದೆ. 'The Music of the sphers' ಎಂಬ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ

ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಕೂಡ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಸದೈವ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ನಾದಲೀಲೆಯ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಶ್ವರಚನೆ, ರಕ್ಷಣೆ ಮತ್ತು ಪರಿವರ್ತನೆಗಳಿಗೆ ನಾದ, ಲಯ(Sound and Rythem)ವೇ ಸೂತ್ರವಾದಂತಿದೆ. ನಾದವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಜಗವೆಲ್ಲ ಬರಿಯ ಜಡವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಚೇತನಕ್ಕೆ, ಚಲನೆಗೆ, ಜೀವಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೇ ಉಳಿಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾದದ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ನಮ್ಮ ಜೀವನಾಡಿಗಳು ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತವೆಂಬ ಅನುಭವ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೂ ಉಂಟು. ಹೀಗೆ ನಾದ-ಲಯಗಳು 'ಒಳಗೂ, ಹೊರಗೂ' ಕೂಡಿಯೇ ಸೂತ್ರವಾಗಿ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ."[1] ಹಾಗೆ ಅವೆರೆಡೂ ಒಂದು ನಾಣ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿದ್ದಂತೆ.

ಜೀವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯಗಳು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿರಬಹುದು; ಎಂದರೆ ಹೊರಗಿವಿಗೆ ಕೇಳುವಂಥದಿರಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿರಬಹುದು; ಎಂದರೆ ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ವೇದ್ಯವಾಗುವಂಥದಿರಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಸ್ಥೂಲವೂ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ ಆಗಿರಬಹುದಾದ ನಾದಬ್ರಂಹ್ಮಾಂಡದ ಕೇಂದ್ರವು ಜೀವವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ನಾದದ ಉಗಮದ ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ನಾದಬ್ರಹ್ಮಾಂಡದ ಕೇಂದ್ರವು ಜೀವ ಜಗತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳಿಯಾಯಿತು. ಆದರೆ ಜೀವಿಯಲ್ಲಿ ನಾದ ಹುಟ್ಟುವ ಸ್ಥಾನ ಯಾವುದು? ಎಂಬುದೀಗ ಪ್ರಶ್ನೆ? ನಾದವು ನಾಭಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆಂದು ಹಲವಾರು ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಭಾಷಾ ಪಂಡಿತರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೇನೆ ಕೆಲವು ಕವಿಗಳು ಈ ನಾದದ ಉಗಮಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಕೇಶಿರಾಜ ತನ್ನ ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣದ ಪೀಠಿಕಾ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

> "ಅನುಕೂಲ ಪವನದಿಂ ಜೀವನಿಷ್ಟದಿಂ ನಾಭಿಮೂಲದಿಂ
> ಕಹಳೆಯ ಪಾಂಗಿನವೊಲ್ ಶಬ್ದದ್ರವ್ಯಂ ಜನಿಯಿಸುಗುಂ"[2]

ಹಾಗೆ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ ಹೇಳುವಂತೆ

> "ನಾಭಿಯಿಂದೇಳಿಸಿ ಎದೆಯೊಳೋಲಾಡಿಸಿ
> ಶೋಭೆಯ ಮಾಡಿ ಕಂಠದೊಳು
> ಆ ಭೂಪ ಮೆಚ್ಚಿ ರಾಗಿಸಿದರು ಶ್ರೀದೇವಿ
> ಶೋಭನವನು ಪಾಡುವಂತೆ"[3]

ನಾಭಿಯು ನಾದದ ಉಗಮಸ್ಥಾನವೇನೋ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾದವನ್ನು ಗ್ರಹಣಮಾಡಿ ಅದರ ಸುಖ-ದುಃಖಾನುಭವವನ್ನೇ ಆಗಲಿ, ರಸಾನುಭವವನ್ನೇ ಆಗಲಿ ಪಡೆಯುವ ಸ್ಥಾನ ಹೃದಯ ಮತ್ತು ಮನಸು ಎಂಬ ಬಗೆಗೆ ಬಹುಶಃ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿರಲಾರದು. ಹಾಗಾಗಿ ನಾದ ಎನ್ನುವುದು ಅವರವರ ಭಾವಸಂಬಂಧಿ, ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ.

## ೨.೧. ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯಗಳ ಅರ್ಥ

ನಾದ ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ನಿಘಂಟುವಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಬಳಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. "ಧ್ವನಿ, ಸಪ್ಪಳ, ಶಬ್ದ, ಕೂಗು, ಹ್ರಾದ ನಾದ, ಚಟ, ಹವ್ಯಾಸ, ಆಸಕ್ತಿ ಎಂದು 'ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ನಿಯಮಿತ ತರಂಗಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಧ್ವನಿ', 'ಪ್ರಳಯ ಪಯೋಧಿ ನಾದಮನೆ ಪೋಲ್ತು ರಣಾನಕಾರವ ಮೀಗಳಗ್ಗಳಮೆಸೆದಪ್ಪುದು', 'ಕಹಳೆ, ಮರ್ದಳೆ ಶಂಖ ಪಟಹ ನಾದಂಗಳೊಳು ನಡೆತಂದ' ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಅರ್ಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. 'ತಾಮ್ರದಬಣ್ಣವು ಇರುತ್ತದೆ. ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ನಾದ ಬಹಳ', 'ರಾಯರಿಗೆ ನಾಟಕದ ನಾದ ಬಹಳ', 'ನಿನ್ನ ಗೆಳೆಯನ ತಂಗಿಯ ನಾದ ಬಿಟ್ಟಿರುವೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ', 'ನಾದವಿಲ್ಲದವನು ಓದಿದರೂ ಬಾರದು', 'ಸಾಂಗತ್ಯವು ಹಾಡುವ ಮಟ್ಟು, ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಂಶಗಣಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ನಾದವನ್ನು ತುಂಬಿ, ಅದರ ಗೇಯ ಗುಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. 'ಸಂಗೀತದ ಆಧಾರಸ್ತಂಭಗಳು ನಾದ-ಲಯ' 'ವೀರಶೈವ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಕಾರ ನಾದ-ಬಿಂದು-ಕಳೆಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಅವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು', 'ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಸ್ಯ', 'ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಘೋಷಧ್ವನಿ"[೪] ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನಿಯುಕ್ತಿಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹಾಗೆ ಲಯ ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅರ್ಥವೆಂದರೆ "ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುವುದು. ಅನುಸರಿಸುವುದು, ಅಡಗುವಿಕೆ, ಗುಪ್ತವಾಗಿರುವಿಕೆ, ಹಾಳು, ಕೇಡು, ನಾಶ" ನಾವು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಕಲೆಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಧರ್ಮವಿರಬೇಕು ಅದನ್ನು ನಾವು ಲಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. 'ಈ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಸ್ಥಿತಿಗೆ ಲಯವಿಲ್ಲ', 'ಪ್ರಳಯ ರಾಗರಂಜನೆಯ ಉತ್ಪತ್ತಿ ಸ್ಥಿತಿ ಲಯ ನಿನಗೆಂದಾದವು', 'ಲಯವಾದ ಮೇಲೆ ಭಯವೇನು(ಗಾದೆ)' 'ತನ್ಮಯತೆ', 'ಲೀನವಾಗುವಂತೆ', 'ತಾದಾತ್ಮ್ಯ', 'ತಂಗೆಮ್ಮ ಲಯಬೇಕು ಶಿವನ ನೆನೆವೆಲ್ಲಿ', 'ವಿಶ್ರಮಿಸುವ ಸ್ಥಳ', 'ತಂಗುದಾಣ', 'ಒರಗುವಿಕೆ', 'ನಿದ್ರಿಸುವಿಕೆ', 'ಲಯ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಜೀವಾಳ"[೫] ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

"ಛಂದೋಬದ್ಧವಾದ ಗಣಗಳ ನಡುವೆ ಬರುವ ಸಮಾನವಾದ ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣದ ನಡೆ"[೬] ಹೀಗೆ ನಾನಾ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯಗಳು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಚನೆಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಈ ಮೇಲಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹಲವಾರು ವಿಧದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ದೇಸೀ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಗ, ಶಿಷ್ಟ-ಜಾನಪದ, ಪ್ರಧಾನ-ಅಧೀನ, ಮೇಲು-ಕೀಳು, ಉತ್ತಮ-ಮಧ್ಯಮ ಹೀಗೆ ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ತರತಮ

ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ನಾದವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ. ದೇಸೀ-ಮಾರ್ಗ, ಶಿಷ್ಟ-ಜಾನಪದ, ಪ್ರಧಾನ-ಅಧೀನ, ಮೇಲು-ಕೀಳು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಲಯದ ಏರಿಳಿತವು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೂ ಅವು ಗೋಚರಿಸದೆ ಎಲೆ ಮರೆಯ ಕಾಯಿಯಂತೆ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿವೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಸಿಸಿರೋ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹೇಳುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ದಿನ ನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಿಂದ ದೂರ ಸರಿಯುವಂಥ ದೋಷ ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬಳಸುವ ಪದಗಳು ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯ, ಹಳಸಲು, ಸವಕಲು, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಥವಾ ಗ್ರಾಮ್ಯವಾಗಿರದೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥದಿಂದಲೂ ಶಬ್ದಭಾಗದ ಇಂಪಿನಿಂದಲೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಆಡಿದ ಮಾತು. ಹಾಡಿದ ಕಾವ್ಯ ತತ್‌ಕ್ಷಣ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂತಿರಬೇಕು. ಅದು ಮುಂದೆ ಅನುರಣನಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆದರೆ ಇಂಪಾದ ಪದಗಳಿಂದ ಶಕ್ತಿಯುತವಾದ ಪಡೆನುಡಿಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಒಳ್ಳೆಯ ಶೈಲಿ ಸಾಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಯೋಗ್ಯ ಪದಗಳ ಆಯ್ಕೆಗಿಂತ ಅವುಗಳ ಸರಿಯಾದ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿನ್ಯಾಸ ಮುಖ್ಯ. ಪದವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯರಚನೆಯ ಮೂಲತಃ ಸಾಧಿಸಬಹುದಾದ ನಾದಲಯದ ಗತಿಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು, ಅದರ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಬಹುದಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸಿಸಿರೋ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದು ಮುಂದಿನ ಪದಗಳೊಂದಿಗೆ ಸುಸಂಗತವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವಂತ ಪದಗಳ ಯೋಜನೆಯ ರೀತಿಯಿಂದ ಕೇಳುವವನ ಕಿವಿಯ ಮೇಲೆ ಹಿತ-ಮಧುರವಾದ ಪರಿಣಾಮವುಂಟಾಗು ತ್ತದೆ. ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥಾನ್ವಯ ಸಿದ್ಧಿಸುವಂಥ ವಾಕ್ಯ ರಚನೆಯಿಂದ ಹೇಳಬೇಕೆಂಬ ಅರ್ಥ, ಓದುವವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ.

ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಬಲ್ಲ ನಾದ-ಲಯದ ಗತಿಯೇ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶೈಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಸಿಸಿರೋ. ನಾದ-ಲಯ ಎಂಬವು ಪದಬಂಧಗಳಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಕೃತಕ ಚಮತ್ಕಾರವಲ್ಲ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಮಾತಿನ ರೀತಿಯ ಪ್ರತೀಕವೇ ಅದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಮಾನವನ ಆಂತರ್ಯದ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡಿದ ಕಾವ್ಯ ಸೊಗಸಾದ ಗತಿಯನ್ನು ಇಂಪನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯ ವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿಯ ನಿಯತವಾದ ಗತಿ ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲದು. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಲಯ-ಗತಿ ನಾದದಿಂದ ಪದಕ್ಕೆ ಮುಂದುವರೆದು ಇಡೀ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಇಡೀ ವಾಕ್ಯವೃಂದವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡು ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೈದಾಳೀ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ನಾದ-ಲಯದ ಗತಿ ಗದ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದರೂ ಅದನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋದರೆ ರಚನೆ ಕೃತಕವೆನಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಏಕತಾನತೆಯಿಂದ ಬೇಸರವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಧಾಟಿ ಪದ್ಯಲಯದಲ್ಲಿ ನಿಯತವಾಗು ವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಗೇಯಾತ್ಮಕವಾದ ನಾದಗುಣ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ

ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಜನರು ಆಡುವ ಭಾಷೆ, ತ್ರಿಪದಿ, ಹಾಡು, ಲಾವಣಿ, ಕೋಲುಪದ, ಸೋಬಾನೆಪದ, ಬೀಸುವಪದ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಸಿಸಿರೋನ ಒಟ್ಟಾರೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

ದೇಸೀಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಜನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನಾದದ ಪ್ರಭಾವವು ಹಲವಾರು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿ ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ನ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಚಿಂತಕರಾದ ಸಸ್ಸೂರ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ 'ಸೂಚಿತ' ಮತ್ತು 'ಸೂಚಕ'ಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಬಹುದು. 'ನಾದ' ಸೂಚಿತವಾದರೆ 'ಲಯ' ಸೂಚಕವಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇದು ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದ ಆಟದಂತೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ದೇಸೀಯಿಂದ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಅಂದರೆ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರಿಂದ, ಅಕ್ಷರಸ್ಥರ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಪಾದಾರ್ಪಣೆ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭ, ಅಂದರೆ ಪಾತಳಿ ಪಲ್ಲಟಗೊಂಡ ಬಗೆಯನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕೊಡಬಹುದು. ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯರು ಕ್ಷತ್ರಿಯರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಬಿಲ್ವಿದ್ಯೆ ಕಲಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಏಕಲವ್ಯ ಹೋಗಿ ಬಿಲ್ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ನನಗೂ ಕಲಿಸಿಕೊಡಿ ಎಂದಾಗ; ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯರು ಕ್ಷತ್ರಿಯರಿಗಲ್ಲದೆ ಮತ್ತಾರಿಗೂ ಕಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಏಕಲವ್ಯನನ್ನು ಹಿಂತಿರುಗಿ ಕಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಏಕಲವ್ಯ ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಬಲದಿಂದ ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯರ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಶಬ್ದವೇದಿ ಬಿಲ್ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತಾನೆ. ಶಬ್ದ ವೇದ್ಯವಾಗುವುದು ಸ್ಪರ್ಷಕ್ಕಲ್ಲ ಭಾವಕ್ಕೆ. ಅಂತರಂಗದ ಅರಿವಿಗೆ ಅರಿವು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದಷ್ಟು ಆಳವಾದಷ್ಟು ಇಂಥ ನಿಸರ್ಗದ ಒಳಗುಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ದಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಅಂತರಂಗದ ಅರಿವಿನ ಸ್ಫುರಣೆಯೇ ಶಬ್ದವೇದಿ ವಿದ್ಯೆ. ಈ ಶಬ್ದವೇದಿ ಬಿಲ್ವಿದ್ಯೆಯ ಪರಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಶಬ್ಧವು ಧ್ವನಿಯ ಭಾಗ ಆ ಧ್ವನಿ ಮೊದಲು ನಾದದಿಂದ ಗೋಚರಿಸಿ ನಂತರ ಲಯದಲ್ಲಿ ಏರಿಳಿತ ಹೊಂದಿ ಅದು ಕೇಳುಗರಿಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ನಾದ ಎಂದ ತಕ್ಷಣ ದೈವೀಸ್ವರೂಪ, ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಎಂದು ತಿಳಿಯದೆ ಇಡೀ ಬದುಕಿನ ಒಂದಂಗವಾಗಿ ಹೇಗೆ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯಕಾರಣದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ.

ಇನ್ನು ಜನಪದ ಪದ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಾದ-ಲಯ ವರ್ತಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನ ಗಮನಿಸುವಾಗ ಜನಪದ ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಜನಪದರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಂಡ ಅನುಭವಗಳ ಸಹಜ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ. ಅವರ ಆಸರಿಕೆ, ಬೇಸರಿಕೆ, ಪ್ರೀತಿ-ಪ್ರೇಮ, ಸರಸ-ಸಲ್ಲಾಪ, ಸುಖ-ದುಃಖ, ನೋವು-ನಲಿವುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತ, ಉದ್ಗರಿಸುತ್ತ, ಕುಣಿಯುತ್ತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಓಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರು

ನಿರತರಾಗಿದ್ದ ಕ್ರಿಯೆ ಅವರ ಹಾಡು ಹಾಗೂ ಮಾತುಗಳ ಮೇಲೆ ಮಹತ್ವದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಮೈಪಡೆಯುವುದು ಆಯಾ ಕ್ರಿಯಾ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಲಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ, ಇಡೀ ಆ ಕ್ರಿಯೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಒಂದು ಭಾವ, ಗೀತ, ನಾದವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಆಗ ಭಾವ, ರಸ, ಲಯ, ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳನ್ನೇ ಹಾಡಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಹಾಡಿನ ಕ್ರಮ, ಹಾಡಿನ ಪದ್ಧತಿ, ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಜನಪದರಲ್ಲಿ 'ಸೊಲ್ಲು' ಅಂದರೆ ದನಿ. ಆಯಾ ಕಾರ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭ ಸಮೂಹಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಹಾಡುಗಳು ರಚನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಬೀಸುವ ಪದಗಳು ಬೀಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಮೈ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ದನಿ ಕಡ ತಂದದ್ದಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಅದು ತುಂಬ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವವರು ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು. ಇದು ಹಲವಾರು ತಲೆಮಾರುಗಳಿಂದ ಇವರಿಗೆ ಅಂಟಿಬಂದ ನಂಟು. ಬೀಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಮಾನವನ ಬುದ್ಧಿವಿಕಾಸದ ಜ್ಞಾನದ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆಯೂ ಹೌದು. ಇದನ್ನೆ ಮತಿಘಟ್ಟ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು "ಬೀಸುವ ಕಲ್ಲು ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಬಾರಿ ಸುತ್ತಲೂ ಮೊದಲು ಮಾಡಿದ ಮಂಗಳ ಮೂಹೂರ್ತ ಯಾವುದು ತಿಳಿಯದು"[೭] ಎಂಬುದಾಗಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಬೀಸುವಕಲ್ಲು ಮೊದಲ ಸುತ್ತು ತಿರುಗಿದ ಕಾಲ ಯಾವುದೋ ಇದ್ದರೂ ಅದು ಮಂಗಲ ಮೂಹೂರ್ತ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ."[೮] ಎಂಬುದಾಗಿ ದೇವೇಂದ್ರಕುಮಾರಿ ಹಕಾರಿಯವರು ಈ ಮಾತಿಗೆ ಪುಷ್ಟಿನೀಡುತ್ತಾರೆ. "ಆದರೆ ಇದು ಮಾನವ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ವಿಕಾಸದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಬದುಕು ಅವರ ಜೀವನ ಕ್ರಮವು ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿಕಾಸದ ಚಕ್ರ ವೇಗಗತಿಯ ಮುನ್ನಡೆ ಸಂಕೇತವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ"[೯] ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಆ ನಾದದ ಹಾಗೂ ಲಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಬದುಕಿನ ಜೀವನದ ಭಾಗವಾಗಿ ಮೈಪಡೆದು ಆನಂತರ ಜನಮುಖಿಯತ್ತ ಹೊರಳಿ ಆ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

## ೨.೨. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಲಯದಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯದ ಗ್ರಹಿಕೆ

ಸಾಮಾಜಿಕ ವಲಯ ಎಂದ ತಕ್ಷಣ ಕೇವಲ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಲಯವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಲ್ಲ. ಅದು ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಮುದಾಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ರೂಪಿತವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಲಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಹೇಳಿದುದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಪರಿ ಹೀಗಿದೆ. 'ನಾದವಿಲ್ಲದವನು' (ಎಂದರೆ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಲ್ಲದವನು) 'ಏನ್ ನಾದಲೆ ಇದು' (ಕೇಳಲು ಅತಿ ಮಧುರ ವಾಗಿರುವಂಥದ್ದು) 'ಏ ನಾದೈತಿ ಇವನಿಗೆ' (ಪ್ರಜ್ಞೆ, ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಇರುವವನು) ಬಯ್ಯುವಾಗ ಬಳಸುವ 'ನಾದಗೆಟ್ಟವನೆ' ಎನ್ನುವ ಪದಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆ ಗ್ರಹಿಸುವುದಾದರೆ ನಾದ ಅನ್ನುವುದು ತಿಳಿವಳಿಕೆ, ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಅರಿವು ಎನ್ನುವ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ.

ಲಯ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ 'ಲಯ ತಪ್ಪಿದವನು', 'ಲಯವಾಗಿರು' (ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಇರುವುದು) 'ಲಯಹೊಂದಿದ' (ತೀರಿಹೋದ) ಸತ್ತ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಇತರರಿಗೆ ತಿಳಿಸುವಾಗ 'ಲಯವಾದ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ 'ಲಯಹಿಡ್ದ' ಎನ್ನುವುದುಂಟು. ಇವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಲಯ ಎಂದರೆ ನಿಯಮಿತವಾದ ನಡಿಗೆ 'ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಇರುವುದು, ನಿಯತವಾಗಿರುವುದು ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಈ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ ಅವರ ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುವ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬುವುದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು ಅರಿವು-ಇರುವನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅರಿವು (ಪ್ರಜ್ಞೆ) ತುಂಬ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಅರಿವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಶೂನ್ಯಜಗತ್ತಿನ ಕಡೆಗೆ ಧಾವಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅರಿವು (ಪ್ರಜ್ಞೆ) ಅವಶ್ಯಕ ಎಂಬ ಮಾತು ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯ ಎನ್ನುವುದು ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ, ಬುದ್ಧಿಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಅರಿವಿನಿಂದ ಆವೃತವಾಗಿದೆ. ನಿಯಮಿತ ಇರುವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ನೆಲೆಯ ಕಡೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

## ೨.೩. ಸಂಗೀತ ವಲಯದಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆ

ನಾದಮಯ ಈ ಜಗವೆಲ್ಲ ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಜಗವು ನಾದದಿಂದ ಕೂಡಿದೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳು ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಸಂಗೀತಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ನಾದದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ದೈವೀಕರಿಸಿ, ದೈವಾತ್ಮಕರಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡುತ್ತ ಬರಲಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ನಾದಕ್ಕೆ ದೈವಿ ಸ್ವರೂಪವೇ ಮೇಲೆಂದು, ಜೊತೆಗೆ ಸಕಲ ಜೀವಾತ್ಮಗಳಲ್ಲಿ ನಾದದ ತರಂಗಗಳು ಅನುಕರುಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಈ ಲೋಕ ನಾದಮಯವಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಬರುತ್ತಲಿದೆ ಎನ್ನುವಂಥದ್ದು.

'ನ'ಕಾರ ಪ್ರಾಣನಾಮಾನಂ, 'ದ' ಕಾರ ಮನಲಂ ವಿದು : ಜಾತ್ ಪ್ರಾಣಾಗ್ನಿ ಸಂಯೋಗತ್ ನಾದೋಭಿಪೀಯತೇ. ಎಂದರೆ 'ನ'ಕಾರ ಪ್ರಾಣ, 'ದ'ಕಾರ ಅಗ್ನಿ ಇವೆರಡರ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವುದೇ ನಾದ.

> "ಆತ್ಮ ವಿವಕ್ಷ ಮನೋಯಂ ಮನಃ ಪ್ರೇಯತೇ ಮನಃ |
> ನಿಭಿಸ್ಥವಹ್ನಿ ಮಾಹಂತಿ ಸಪ್ರೇಯತಿ ಮಾರುತಂ||
> ಬ್ರಹ್ಮಗ್ರಂಥಿ ಸ್ಥಿತೋ ನಾದಃ ಕಮಾದೂರ್ಧ್ವ ಪಥೇಚರನ್ |
> ನಾಭಿಹೃತ್ಕಂಥ ಮೂರ್ದಸ್ಯ ಪ್ರಾದುರ್ಬವತಿ ಸಧವಂ"[೧೧]

ಎಂದರೆ ಶಬ್ದವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದು ಆತ್ಮವು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸು ನಾಭಿಯಲ್ಲಿರುವ ಅಗ್ನಿಯನ್ನು ಪ್ರಚೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಅಗ್ನಿಯು ವಾಯುವನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ ಕಾರಣ ಬ್ರಹ್ಮಗ್ರಂಥಿಯಲ್ಲಿರುವ ನಾದವು ಊರ್ಧ್ವಮುಖಿಯಾಗಿ ಚಲಿಸುವಾಗ ಲಯದ ವಿನ್ಯಾಸ ಅಗತ್ಯ. ನಾಭಿ, ಹೃದಯ, ಕಂಠ, ಮೂರ್ಧ್ವಗಳ ಮೂಲಕ ಧ್ವನಿಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಆಗ ನಾದದಿಂದ ಶೃತಿಗಳು, ಶೃತಿಗಳಿಂದ ಸ್ವರಗಳು, ಸ್ವರಗಳಿಂದ ರಾಗಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾದ ಅಥವಾ ಪ್ರಾಣಾಗ್ನಿಯನ್ನು ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡಿದರೆ ನಾಭಿಯಿಂದ ಮಂದ್ರವೂ ಹೃದಯದಿಂದ ಮಧ್ಯಮವೂ, ಶಿರಸ್ಸಿನಿಂದ ತಾರವೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆಂದು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

"ಆಹತೋನಾಹತಿ ಶ್ಚೈವ ಧ್ವೇವಾ ನಾದೋ ನಿಗದ್ಯತೇ |
ತತ್ರ ಚ ಅನಾಹತಂ ನಾದ ಏಕ್ ಗ್ರನ್ಯಸ್ತು ಮನಸಾಃ ||
ಗುರುಪಾದಿಷ್ಟ ಮಾರ್ಗೇನ ಮನಯಸ್ಸಮುಪಸತೇ |
ದಶರಕ್ತಿ ವಿಹೀನತ್ವಾನ್ನ ಮನೋರಂಜನೋ ನೃಣಾಂ ||
ತಸ್ಮಾದ್ ಆಹತ್ ನಾದಸ್ಯ ಶ್ರುತ್ಯಾದಿದ್ವತೋ ಖಿಲಂ |
ಗೇಯಂ ವಿತನುತೇ ಲೋಕ ರಂಜನಂ ಭವಭಂಜನಂ ||"[೧೧]

ಎಂದರೆ ನಾದದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ 'ಅಹತ' ಮತ್ತು 'ಅನಾಹತ' ಎಂದು. ಗುರುವಿನಿಂದ ಉಪದೇಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನಾಹತ ನಾದವನ್ನು ಉಪಾಸನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಯೋಗಿಗಳ ಜ್ಞಾನ (ಸೃಷ್ಟಿಗೆ) ದೃಷ್ಟಿಗೆ ನಿಲುಕುವಂಥದ್ದು. ಕೇವಲ ಜ್ಞಾನೇಂದ್ರಿಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಗೋಚರಿಸುವಂಥದ್ದು. ಇದು ಯೋಗಿಗಳಿಗೆ ಕೇಳಿಸತಕ್ಕದ್ದು, ಶಕ್ತಿ ವಿಹೀನವಾದುದು. ಜನರ ಮನಸಿಗೆ ರಂಜಿಸುವುದಿಲ್ಲ.(ಗೋಚರಿಸುವುದಿಲ್ಲ) ಇದು ಅಂತರ್ನಾದ.

ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಶೃತಿ ಸ್ವರಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸಂತೋಷಪಡಿಸುವ ನಾದವು ಅಹತನಾದ, ಇದು ಮಾನವನ ಕಂಠದಿಂದ ಮೀಟುವಾದ್ಯಗಳಿಂದ, ಕಮಾನು ವಾದ್ಯಗಳಿಂದ ಗಾಳಿವಾದ್ಯಗಳಿಂದ, ಚರ್ಮವಾದ್ಯಗಳಿಂದ, ಲೋಹವಾದ್ಯಗಳಿಂದ ಶೃತಿ ಮೂಲಕ ಉಂಟಾಗಿ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಲೋಕ ರಂಜಕವಾಗಿದೆ. ಇದು ಬಹಿರ್ನಾದ.

"ನನದೇವಾ ವಿನ ಗೀತಃ ನನದೇವಾ ವಿನಾಸ್ವಾಕಾಃ |
ನನದೇವಾ ವಿನಾರಾಗಂ ತಸ್ಮನ್ನಾದಾತ್ಮ ಕರಿ ತ್ರಯಂ ||
ಗೀತಂ ನಾದಾತ್ಮಕಂ ವಾದ್ಯಂ ನಾದೋವ್ಯಕ್ತ್ಯಾ ಪ್ರಶಸ್ಯತೇ |
ತದ್ವಯಾನುಗತಂ ನೃತ್ಯಂ ನಾದಾಧೀನಂ ಮತಸ್ತ್ರಯಂ ||
ನಾದೇವ ವ್ಯಜ್ಯತೇ ವರ್ಣಃ ಪದ ವರ್ಣಾತ್ ಪದಾದಚಃ |

ವಚಸೋ ವ್ಯವಹಾರೋಯಂ ನಾದಾಧೀನಮತೋ ಜಗತ್ ||

ನಾದೋಪಾಯ ದೇವಾಃ ಬ್ರಹ್ಮ ವಿಷ್ಣು ಮಹೇಶ್ವರಾಃ ||

ಭಮತ್ಯುಪಾಸಿತಾ ನೂನಂ ತಸ್ಮದೇತೇ ತದಾತ್ಮಕಾಃ ||

ಧರ್ಮಾರ್ಥಕಾಮ ಮೋಕ್ಷಾಣಂ ಇದಮೇಕೈಕ ಸಾಧನಂ |

ನಾದ ವಿದ್ಯಾಪರಂ ಲಬ್ಬಾ ಸರಸ್ವತ್ಯಃ ಪ್ರಸಾದತಃ ||

ಕಂಬಲಾಶ್ವತಕಾ ನಾನಾ ಶಂಭೋ ಕುಂಡಲತಾಂಗ ತೌ |

ಪಶುಶ್ಶಿಶು ಮೃಗವ್ಯಾಳೋ ನಾದೇನ ಪರಿತುಷ್ಯತಿ ||

ಅತೋ ನಾದಸ್ಯ ಮಹಾತ್ಮ್ಯಂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾತಂಕೇನ ಶಕ್ಯತೇ ||"[೨]

ಎಂದರೆ ಗೀತ, ಸ್ವರ, ರಾಗ ಇವು ನಾದವನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮಾತು ನಾದಾತ್ಮಕವು ಮತ್ತು ನಾದಾಧೀನವಾಗಿದೆ. ವಾದ್ಯವು ಗೀತಾತ್ಮಕವೂ, ಗೀತವು ನಾದಾತ್ಮಕವೂ ||ಕ|| ವೂ, ನೃತ್ಯ ಗೀತವಾದ್ಯಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಇವು ಮೂರು ನಾದಾಧೀನವಾಗಿವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ನಾದದಿಂದ ಅಕ್ಷರ, ಅಕ್ಷರದಿಂದ ಪದ, ಪದದಿಂದ ವಾಕ್ಯ, ವಾಕ್ಯದಿಂದ ವ್ಯವಹಾರ ಉಂಟಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರಪಂಚವು ನಾದಮಯವಾಗಿದೆ. ನಾದೋಪಾಸನೆಯಿಂದ ಬ್ರಹ್ಮ, ವಿಷ್ಣು, ಮಹೇಶ್ವರರು ಉಪಾಸಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳು ನಾದಾತ್ಮಕರು. ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮ, ಮೋಕ್ಷವೆಂಬ ಚತುರ್ವಿದ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳನ್ನು ನಾದದ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ಪಡೆಯಬಹುದು. ಸರಸ್ವತಿಯ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ನಾದ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಪಡೆದು, ಕಂಬಲ ಅಶ್ವತರು ಎಂಬ ನಾಗರು ಈಶ್ವರನನ್ನು ಸಂತೋಷಪಡಿಸಿ ಅವನ ಕರ್ಣಕುಂಡಾಲಗಳಾದರು. ಶಿಶು, ಪಶು, ಪಕ್ಷಿ, ಮೃಗಾದಿಗಳು ನಾದದಿಂದ ಆನಂದ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾದದ ಮಹಾತ್ಮೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಯಾರಿಂದಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ತಂತಿಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ 'ತತಂ' ಎಂದೂ, ಚರ್ಮದಿಂದ ಮಾಡಿದ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ 'ವಿತತಂ' ಎಂದೂ, ಕಂಚು ಮೊದಲಾದ ಲೋಹಗಳಂದ ಮಾಡಿದ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ 'ಘನಂ' ಎಂದೂ, ಬಿದಿರಿನಿಂದ ಮಾಡಿದ ಕೊಳಲಿನ ನುಡಿಗೆ 'ಸುಷಿರಂ' ಎಂದ ಹೆಸರು. ಇವುಗಳೆಲ್ಲೆಲ್ಲ ವಿವಿಧ ನಾದಗಳ ಧ್ವನಿ ಹೊರಡುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಅದೇರೀತಿ ಅಂಗ, ಶರೀರ, ದೇಹ ಇವು ಪವನಯ ಪದಗಳು. ಆದರೆ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ದೇಹ ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಡೀ ದೇಹ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ನಾದದಿಂದ ಕೂಡಿ ದೇಹಾತ್ಮನ ಚಲನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಾಗಾಗಿ ನಾದ ಎಂದರೆ ಕಂಪನ. ಆ ಕಂಪನದ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯ, ಇಡೀ ಜೀವಜಗತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞಾಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ನಾದಬಿಂದು ಕಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತದೆ. ಅವು ಮೂಲಚಿತ್‌ನಲ್ಲಿ ಬೆರೆತಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಿಲ್ಲದೆ ಜಗತ್ತು ನಡೆಯಲಾರದು.

ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾದ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಚೈತನ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಾರಗಳು ನಾದದ ಮೂಲಕವೇ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ನಾದದಲ್ಲಿ ಆರು ವಿಧವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ ಚಿತ್‌ನಾದ, ಪರಾಶಕ್ತಿನಾದ, ಆದಿಶಕ್ತಿನಾದ, ಬ್ರಹ್ಮಶಕ್ತಿನಾದ, ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿನಾದ, ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿನಾದ ಇವು ನಾದದ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ವೃತ್ತಿಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಅಮರಸಿಂಹನು ತನ್ನ ನಾಮಲಿಂಗಾನುಶಾಸನ ಅಥವಾ ಅಮರಕೋಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮಕಾಂಡದ ಶಬ್ದಾದಿವರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಾದ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಪದಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ ಶಬ್ದಃ, ನಿನಾದಃ, ನಿನದಃ, ನಿಖಾನಃ, ನಿಖನಃ, ರವಃ, ಖನಃ, ಖಾನಃ, ನಿಘೋಷಃ, ನಿಹ್ರಾರ್ದಃ, ನಾದಃ ನಿಖಾನಃ, ನಿಖನಃ, ಆರವಃ, ಆರಾವಃ, ನಿರಾವಃ [೧೩] ಈ ಹದಿನಾರು ಪದಗಳನ್ನು ನಾದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಮೇಲಿನ ಪದಗಳು ಬಹುತೇಕವಾಗಿ ಒಂದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ ಎಂದೂ ತಿಳಿದರೂ ಅವುಗಳ ಒಳಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ ಆಯಾ ಪದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಮುಂದೆ ಅಮರಸಿಂಹ ಲಯದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಕೂಡ ಪ್ರಥಮಕಾಂಡದ ನಾಟಕವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

> "ಗೀತವಾದ್ಯ ಪದಾದಿನ್ಯಾಸಾನಂ
> ಕ್ರಿಯಾಕಾಲಯೋಃ ಸಾಮ್ಯಂ
> ಲಯ ಇತಿ ಉತ್ಪತೇ"[೧೪]

ಎಂದರೆ ಹಾಡು, ವಾದ್ಯ, ನರ್ತನಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಕ್ರಿಯಾ ಸಂಬಂಧಿಯಾದುದು ಯಾವುದೋ ಅದು ಲಯ ಮತ್ತು ಲಯವು ಕಾಲಕ್ರಿಯೆಯ ಸಮಾನತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಲಯವು ಹಾಡು ವಾದ್ಯ ಮತ್ತು ನರ್ತನಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ನರ್ತನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾದ ಮತ್ತು ತಾಳಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕಬೇಕು. ಒಂದು ವೇಳೆ ನಾದ ಮತ್ತು ತಾಳಕ್ಕೆ ತಪ್ಪಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕಿದರೆ ಎಡವಿ ಬೀಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಲಯದ ವಿನ್ಯಾಸ ತಪ್ಪಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. 'ತಾತಕ, ದಿಮಿತಕ, ತಾತಕ, ದಿಮಿತಕ, ದಿಮಿತಕ, ತಾತಕ, ದಿಮಿತಕ, ತಾತಕ'. ಈ ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ನಿಯತವಾದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಬೇಕು ಎನ್ನವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಲಯವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ತಾಳಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿವರವು ಕೂಡ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಂಗೀತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂತದ್ದಾಗಿದೆ. ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯ ಇವು ಎರಡು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಕರುಳಬಳ್ಳಿ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದಂತವು. ಹಾಗಾಗಿ ನಾದ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಕಾಲಮಾನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಲಯ ನಿಯತವಾದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಲಯದ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ನಾದದೊಂದಿಗೆ ಲಯ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವೆರಡು ಒಂದೇ ನಾಣ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿದ್ದಂತೆ. ನಾದ ರಾಜನಾದರೆ, ಲಯ ರಾಣಿಯಂತೆ ಕೆಲಸ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ನಾದದ ನಂತರ ಲಯದ ಕೆಲಸ. ನಾದ ಗೋಚರಿಸಿದ ಸಂಗತಿಯು ಲಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಣುರೇಣುವಿನಲ್ಲಿ ಲಯವಿದ್ದರೂ ಅದು ನಾದದ ನಂತರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯಗಳು ತಮ್ಮ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತ ಬಂದಿವೆ.

ಸಂಗೀತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾದದಿಂದ ಸ್ವರವನ್ನು ಹೇಗೆ ಹಿಡಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ 'ಓರ್ವನು ಆರು ಮುಖಗಳನ್ನು, ನಾಲ್ಕು ತೋಳುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕೈಗಳು ವೀಣೆಯನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದು, ಇನ್ನೆರಡು ಕೈಗಳಲ್ಲಿ ಕಮಲದ ಹೂವನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ. ಆತನು ಕಮಲದ ಹೂವಿನಂತೆ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತಿದ್ದು ದೇವಕುಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆತನು ಜಂಬುದ್ವೀಪದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಆತನ ಪಾಲಕನು ಬ್ರಹ್ಮನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ನವಿಲಿನ ಮೇಲೆ ಚಲಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಒಂದು ನಾದವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಆ ನಾದವು ಷಡ್ಜ ಸ್ವರವಾಗಿದೆ.'' ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ವರವನ್ನು ಹಿಡಿಯಲಿಕ್ಕೆ ನಾದದ ಬಹುಮುಖತೆಯನ್ನು ದೈವೀ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಜೊತೆಗೆ ಭಾರತೀಯ ಮನಸು ಗಳು ದೇವರನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ನಂಬುವುದರಿಂದ ನಾದ ಒಂದು ದೈವೀ ಸ್ವರೂಪವೆಂದೇ ನಂಬಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

## ೨.೪. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಲಯದಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆ

ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ನಾದ-ಲಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ನಾದವನ್ನು ಹೇಗೆ ಹುಡುಕುವುದು? ಅನ್ನುವಂಥದ್ದು. ಆದರೆ ನಾನಿಲ್ಲಿ ನಾದದ ಮುಖೇನ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗೊಂಡ ಬಗೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇನೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ವೇದಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವೇದಗಳನ್ನು ಕಂಠಸ್ಥವಾಗಿಯೇ ಸಾಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಮುಖೋದ್ಗತ ವಿದ್ಯೆ ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೇಗೆಂದರೆ ಗುರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಶಿಷ್ಯರು ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಬಾಯಿಪಾಠದಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲಿ ಓದಿಗಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಆಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಗುರು ಪಠಣ ಮಾಡಿ ಹೇಳುವಾಗ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರಿಗೆ ಒಂದು ಲಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ರೂಢಿ. ಆ ರೂಢಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬರವಣಿಗೆ ರೂಪ ತಳೆಯುವವರೆಗೆ ನಡೆಯುತ್ತ ಬಂದಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಶೋಕ ಶ್ಲೋಕವಾಗಿ ರಾಮಾಯಣವಾದ ಕಥೆಯೆ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ. ಇದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾದದ ಪರಂಪರೆಯೆಂದು ಕರೆದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ

ಎನಿಸಲಾರದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮದು ಓದಿಗಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಪರಂಪರೆ. ನಂತರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವಂಥ ಸಂದರ್ಭ ಓದುವಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಬದಲಾಯಿತು. ಕೇಳುವಿಕೆಗಿಂತ ಬರೆಯುವುದು ಮತ್ತು ಓದುವುದು ಅಧಿಕೃತವಾಯಿತು. ಕಾರಣ ಅವರು ಅಕ್ಷರ ಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಇವರು ಕೇಳುಗರನ್ನು ಗಮನಿಸಿದವರಲ್ಲ. ವಾಚನಪರಂಪರೆ ಇದಲ್ಲ. ಪಠಣ ಮತ್ತು ವಾಚನ ಪರಂಪರೆ ಅಂಥ ಏನಿವೆ ಅವು ಪಠಣ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಬೇಕಾಗಿದ್ದನ್ನು ನಾವೇ ಓದಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ವಾಚನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯವರಿಗೋಸ್ಕರ ಓದುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ತರದ ಎರಡು ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಮೌನವಾಗಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದ ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದರೋ ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಓದುವ ಪರಂಪರೆ ಹೊಸದಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಇತ್ತು. ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ಕೂತು ಮನನ ಮಾಡುವ ಓದುಗರಿಗೆ ನಾದ ಮತ್ತುಲಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಈ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಕೂಡು ಹುದುಗಿರಬೇಕಿತ್ತು. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಒತ್ತಡವಿತ್ತು. ಅದು ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ. ಅಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಸೆಕ್ಯುಲರ್ ಆಗಿರೋದನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡ್ತ ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಹೆಚ್ಚು ಮಾನವೀಯವಾದ ಸಂಘರ್ಷಗಳಿರುವ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ನೋಡುವುದಾದರೆ ಬಸವಧರ್ಮದಂಥ ಮಾನವತಾವಾದದ ಪ್ರಭಾವವಿರಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೇ ದೇಸೀಯ ಚಿಂತನೆಗಳಿರಬಹುದು. ಇವುಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಒಂದು ವಿಧಾನವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ದೇಸೀಯವಾಗಿ ನೋಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವಂಥದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಏನನ್ನು ಹೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಪಡುತ್ತೇನೆ ಎಂದರೆ ಓದುಗರಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ರಚನೆ ಮಾಡುವಾಗಲೂ ಕೂಡ ಅಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಯ್ಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾದ ಒತ್ತಡ ಇರುವುದನ್ನು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ.

ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಡೆಯುವುದು ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ. ಅದರ ಒಟ್ಟು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಏನಾದರೂ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗುತ್ತದೆ ಅಂತ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಅಂತರ್ಗತವಾದ ನಾದ-ಲಯಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಓದಿನ ಅರ್ಥಲಯಗಳನ್ನು ಕಿವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಗ್ರಹಿಸುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಲಯಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕೋಸ್ಕರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಒಡೆದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥಲಯಕ್ಕಾಗಿ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಒಡೆದಿರುವಂಥದ್ದು. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡುವುದಾದರೆ ಷಟ್ಪದಿ ಮತ್ತು ಅಕ್ಷರ ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಪಠ್ಯದ ಒಳಗಡೆ ಇರುವ ಒಂದು

ಒಳತಂತ್ರವನ್ನು ಹೊರಗೆ ಹಾಕಬೇಕು ಇದೊಂದು ರೀತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಮತ್ತೊಂದು ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಾದಂಥ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ; ಕನ್ನಡ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಪಂಚ ಮುದ್ರಣ ಯಂತ್ರಕ್ಕೆ ಬರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯ ಇತ್ತು. ಓದುವ ದಂಡು ಕೇವಲ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ಓದಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗ ಬೇಕಿತ್ತು. ಬೇರೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಅವರ ಎದುರಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಮುದ್ರಿತವಾದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರದ್ದನ್ನು ನೋಡುವುದಾಗಲಿ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಇವತ್ತಿನ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣ ಅನ್ನುವಂತದ್ದು ಎಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಓದಿನ ಹಾಗೂ ನೋಡುವ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ ಎಂದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳನ್ನು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾವು ಈಗ ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಯನ್ನು ಓದುವಾಗ, ನೋಟಿಸ್ ಬೋರ್ಡ್ ಓದುವಾಗ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ. ಆದರೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿವೆ ಎಂದಾಯಿತು. ಆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಎರಡನೆಯವು. ಮೊದಲು ಓದುವವರು ಇದ್ದರು. ಓದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಅವರದೇ ಆದಂಥ ತರಬೇತಿ ಇತ್ತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಓದುಗರೂ ಕೂಡ ಅದರ ಅರ್ಥಲಯ ಅಥವಾ ನಾದಲಯಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಓದಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆ ಕೇಳಲು ಸುಲಭವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇವತ್ತು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಟಿ.ವಿ., ಸಿನಿಮಾ, ಕ್ಯಾಸೆಟ್ (ಧ್ವನಿಸುರುಳಿ), ಮೋಬೈಲ್, ಇಂಟರ್ ನೆಟ್ ನಂಥ ಪ್ರಭಾವಿ ವಿದ್ಯುನ್ಮಾನಗಳ ಕಡೆಗೆ ವಾಲುವುದರಿಂದ ಪಠ್ಯಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಸಂಕಲನಗೊಂಡು ಓದುಗರಿದ್ದರೂ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಮತ್ತು ಓದುಗರಿಗೂ ಇಷ್ಟವಾಗುವಂಥ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಇವತ್ತಿನ ಕಾಲಮಾನದ ತುರ್ತು ಎಂದುಕೊಂಡರೂ ಜನರು ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಗೆ ಒಗ್ಗಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇವತ್ತಿನ ದಿನಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೇ ಜನರು ಅದರಲ್ಲೂ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಆಸಕ್ತಿವಹಿಸಿ ಓದುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಹುತೇಕ ಜನರಿಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗಲಿ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದುಕೊಂಡರೂ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಮನೋಧರ್ಮ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ವ್ಯಾಪಾರೀಕರಣ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನೇ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಿವೆ. ಇವುಗಳ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ವ್ಯವಹಾರ ಇಂದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮಿತಭಾಷೆ(SMS) ಹಿತನಾದ(Ringtone) ಇವತ್ತಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತಗಳಾಗಿ ನೆಲೆಗಾಣುತ್ತಿವೆ.

ಛಾಂದಸ್ಸಿಕವಾಗಿ ನಾದ-ಲಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ ನಮಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ವಿವರಣೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಬಹುವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಆ ವಿಚಾರವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದು ಯೋಗ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೋಗು, ಚಲಿಸು, ಎಂಬರ್ಥದ ಲಯ್

ಧಾತುವಿನಿಂದ ಲಯ ಶಬ್ದವು ನಿಷ್ಪನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಿರುವ 'ರಿದಂ'(Rhythm) ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದುದು. ಅಲ್ಲಿ 'ರಿದಂ' ಅನ್ನು ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದ್ದು, ಯಾವುದಾದರೊಂದರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದಂಥ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. 'Rhythm is perceived in a sequence of events when they recur so regularly, equal to one another or symmetrical' ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹಗಲು-ರಾತ್ರಿ, ವರ್ಷ-ಚಕ್ರ, ಅಲೆಗಳ ಏರಿಳಿತ, ಗಡಿಯಾರದ ಟಿಕ್ ಟಿಕ್ ಶಬ್ದ ಸರಣಿ ನಿಯತವಾದ ನಡಿಗೆ, ಹೃದಯ ಬಡಿತ ಮುಂತಾದುವೆಲ್ಲ ಇಂತಹ ಸಾದೃಶ್ಯಮೂಲವಾದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯನ್ನು, ನಮ್ಮ ದೇಹದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಕಾಣಬಹುದು. ರಕ್ತ ಪರಿಚಲನೆ, ಉಸಿರಾಟ ಇಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಲಕ್ಷಣ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇವೆಲ್ಲ ಲಯಬದ್ಧವಾದವು ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ.

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ 'ರಿದಂ' ಪದ್ಯದ ಒಂದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಗವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಗಮರೆ ಅವರು 'Rhythm mens a flowing, an even measured motion' ಎಂದು ಅದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಗತಿ, ನಡೆ ಅಥವಾ ಪ್ರವಹಣ; ಸಮಗತಿಯ ಹಾಗೂ ಅಳತೆಯಾದ ಪ್ರವಹಣ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ 'ರಿದಂ' ಎಂಬುದನ್ನು ಗತಿ ಅಥವಾ ನಡೆ ಎಂದು ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಗದ್ಯ-ಪದ್ಯಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಅದು ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅವೆರಡರ 'ರಿದಂ'ಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ನಾದ-ಲಯಗಳು ಸಮವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅವೆರಡೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ನಾದಲಯಗಳ ಮುಖಾಂತರ ತಮ್ಮ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಇದರ ಕುರಿತು ವಿವರವಾಗಿ ನೋಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಾದ-ಲಯವೆಂಬುದು ನಿಯತಗತಿ ಎಂದು ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ತಾಳದ ಗಣನೆಗೆ ಒಡಂಬಡದ ಅಕ್ಷರವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವರ್ಣವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಒಂದು ರೀತಿಯ ನಿಯತ ಗತಿ ಕಾಣಿಸುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಯೂ ನಾದ-ಲಯವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅಕ್ಷರಬಂಧಗಳ ಲಯವನ್ನು ಅಕ್ಷರ ಲಯವೆಂದೂ, ವರ್ಣವೃತ್ತಗಳ ಲಯವನ್ನು ವರ್ಣ ಲಯವೆಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ಅಕ್ಷರ ಲಯದಲ್ಲಿ ಕಾಲಮಾನದ ಗಣನೆಯಿಲ್ಲ; ಅಕ್ಷರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಮತ್ತು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವೈದಿಕ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಲಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. 'All These vedic metres one based on the svara sangita or the music of voice modulation where the time element plays no important

role in the production of the metrical music' ಎಂದು ಎಚ್.ಡಿ.ವೇಲಣಕರ್ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಅಕ್ಷರ ಲಯವೆಂದರೆ ಅಕ್ಷರ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸ್ವರಾಂದೋಲನದಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾದ ನಿಯತಗತಿ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ವರ್ಣ ಲಯದಲ್ಲಿ ಗುರು-ಲಘುಗಳ ನಿಯತ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಈ ಗತಿ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಲಮಾನ ಅಪ್ರಮುಖ.

ತಾಳದ ಲಯಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುವಂಥ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಾವು ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ರಗಳೆ, ಷಟ್ಪದಿ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಮಾತ್ರಾ ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಮಾತ್ರಾ ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಲಯದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು, ಅವುಗಳ ನಡಿಗೆಗೆ ಗಮನಕೊಟ್ಟು ಓದುವಾಗ ಅಥವಾ ಕೇಳುವಾಗ ನಿಯತ ಜಾಗಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳ ಹಾಕಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗಮನಿಸಿ

"ಕುಳಿರ್ವ ಪೊಗಳಂಗಳಲ್ಲಿ
ತಳಿರ ಕಾವಣಂಗಳಲ್ಲಿ
ಪಳಿಕು ವೆಸದ ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿ
ಪರಿವ ತೊಱೆಯ ತಡಿಗಳಲ್ಲಿ"[೧೫]

ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ

"ಸಾವು/ ತನ್ನ/ ಹಸಿವ/ ಕಳೆಯ/
ಆಸೆಯಿಂದ/ ತೆರೆದ/ ಬಾಯಿ/
ಕೆಂಡದಂಥ/ ಕೊಂಡದಲ್ಲಿ/
ಕೂಳು/ ಕಾಡ/ ಉರುವಲಂತೆ /[೧೬]

ಇಲ್ಲಿ ಈ / ಚಿಹ್ನೆಯನ್ನು ಹಾಕಿರುವ ಅಕ್ಷರದ ಮೇಲೆ ತಾಳ ಬೀಳುತ್ತದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಇಂತಹ ತಾಳಗಳ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಎರಡರ ನಡುವಿನ ಕಾಲದ ಅಂತರವು ಒಂದೇ ಸಮನಾಗಿರುತ್ತದೆ ಯೆಂಬುದು ಅನುಭವ ಸಿದ್ಧವಾದ ವಿಷಯ. ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಅಂತರವು ನಿಯತವಾಗಿ ಮೂರು ಛಂದೋಮಾತ್ರೆಗಳ ಕಾಲಾದ್ದಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

"ಓೀಗೆ ನಿಯತವಾದ ಕಾಲದ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ತಾಳಗಳು ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಲಯ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ."[೧೭] ಎಂದು ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ 'ಲಯ'ವೆಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಅವರೇ ತಂದವರು. ಲಯವೆಂದರೆ ನಿಯತಗತಿ ಎಂಬ ವಿಶಾಲಾರ್ಥ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ತಾಳ-ಲಯಗಳ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪವು ಹಿಂದೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿವರಿಸಿದ ತಾಳ-ಲಯಗಳ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು.

ಎರಡು ತಾಳಗಳ ನಡುವಿನ ಲಯ ಘಟಕವನ್ನು ಅಂದರೆ ಮಾತ್ರೆಗಳ ಮೊತ್ತವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಅಕ್ಷರಗಳ ಸಮೂಹವನ್ನು ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾಗಣವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯ ತಾಳದ

ಮುಂದೆ ಉಳಿಯುವ ಭಾಗ ಕೂಡ ಇಂಥದೇ ಒಂದು ಗಣವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಗಣಗಳೇ ಮಾತ್ರಾಛಂದಸ್ಸಿನ ಲಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಣದ ಬೆಲೆ ಮಾತ್ರೆಗಳದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಲಯವಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಗಣಗಳಿದ್ದರೆ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾ ಲಯ ಎಂದು, ಐದು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳಿದ್ದರೆ ಪಂಚಮಾತ್ರಾಲಯ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಮಾತ್ರಾಲಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾ ಷಟ್ಪದಿಗಳ ಬಳಕೆ ಆರಂಭವಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನದು ಮೊದಲನೆಯ ಘಟ್ಟ. ಮಾತ್ರಾ ಷಟ್ಪದಿಗಳ ಬಳಕೆಯದು ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟ. ಹೊಸಗನ್ನಡದ್ದು, ಮೂರನೆಯ ಘಟ್ಟ. ಹೀಗೆ ಹಲವು ಮಾದರಿಯ ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

**ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು**

೧. ಡಿ.ಎಸ್.ಕರ್ಕಿ, **ಕನ್ನಡ ಛಂದೋವಿಕಾಸ,** ೧೯೭೩, ಪು.೧-೨.

೨. ಎಲ್.ಬಸವರಾಜು(ಸಂ), **ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣಂ,** ೧೯೮೬, ಪು.೪

೩. **ಭರತೇಶ ವೈಭವ, ಭೋಗವಿಜಯ ಉಪ್ಪರಿಗೆ ಸಂಧಿ,** ಪು.೬೪

೪. ಪ್ರೊ.ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ(ಸಂ), **ಕನ್ನಡ ನಿಘಂಟು,** ಸಂ.೪, ೧೯೭೯, ಪು.೪೪೮೩

೫. ಎನ್.ಬಸವರಾಧ್ಯ(ಸಂ), **ಕನ್ನಡ ಕನ್ನಡ ನಿಘಂಟು,** ಸಂ.೭, ೧೯೯೩, ಪು.೭೬೮೯

೬. ಅದೇ, ಪು.೧೫೦

೭. ಚೆಲುವರಾಜ, **ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೊಲ್ಲುಗಳು,** ೨೦೦೩, ಪು.೧೪೯

೮. ಅದೇ, ಪು.೧೫೦

೯. ಅದೇ, ಪು.೧೫೦-೧೫೧

೧೦. ಸಂಪತ್ತಕುಮಾರಾಚಾರ್ಯ, **ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ದೀಪಿಕೆ,** ಪು.೨೩

೧೧. ಅದೇ, ಪು.೨೪

೧೨. ಅದೇ, ಪು.೨೪

೧೩. ದೇ.ಜವರೇಗೌಡ, **ಕಬ್ಬಿಗರ ಕಾವ್ಯ,** ಪು.೨೧೬೮

೧೪. ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ, **ನಾದಲೀಲೆ,** ೨೦೦೩, ಪು.೬೮

## ಅಧ್ಯಾಯ ೩

# ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ ಹಂಗು ಮತ್ತು ಗುಂಗು

೩

# ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ ಹಂಗು ಮತ್ತು ಗುಂಗು

ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಮೂತಲಃ ಕವಿ ಹಾಗೂ ಜನಸಮುದಾಯದ ನಡುವಿನ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ನಡೆಯುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯೆ. ಕವಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಆ ಸಮಾಜದ ಆತ್ಮದೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದಿಸಬೇಕು. ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸಬೇಕು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯವು ಸಾರ್ಥಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿನೆಲೆಯಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ಮೀರುವ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮರುಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯೆ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೇ ಕಾವ್ಯದ ಅಶರೀರವಾದ ನಾದದಿಂದ ಹಾಗೂ ಗೇಯದಿಂದ. ದಾಸರು, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರ ಪಡೆದದ್ದೇ ಅದರ ಗೇಯಗುಣದಿಂದ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯಸಂಗತಿ.

ಬೆಳಗಾಗ ನಾನೆದ್ದು ಯಾರ್‍ಯಾರ ನೆನೆಯಲಿ
ಎಳ್ಳು ಜೀರಿಗಿ ಬೆಳೆಯೊಳೆ ಭೂತಾಯಿ
ಎದ್ದೊಂದು ಘಳಿಗೆ ನೆನೆದೇನ

ಜನಪದ ಬದುಕಿನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೇ ಸ್ಮರಣೆಯಿಂದ. ಗೇಯಾತ್ಮಕವಾದ ನಾದದ ಮೂಲಕ. ಅಂದರೆ ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕ. ಮೇಲೆ ಉದಾಹರಿಸಿದ ತ್ರಿಪದಿ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಒಡನಾಟದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದುದಾಗಿದೆ. ಈ ತ್ರಿಪದಿಯು ಬದುಕು-ಭೂಮಿತಾಯಿ ಒಂದಾದ ಬಗೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಚಲನೆಗಳಿಗೂ ಹಾಗೂ ಮಾವರಿಗೂ ಇರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪದ್ಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಜನರು ತಮ್ಮ ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕ ಭೂಮಿತಾಯಿಯನ್ನು ಹಡೆದವ್ವನಂತೆ ಪೂಜಿಸುತ್ತಾರೆ, ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೂ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಮುಂಗೋಳಿಯ ಕೂಗಿನಿಂದ ಬೆಳಗಾಯಿತೋ, ಕಗ್ಗತ್ತಲ ಬಸಿರಿನಿಂದ ಹೊಂಬೆಳಕು ತುಳುಕಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದುವರೆಗೂ ಅಂಧಕಾರದಲ್ಲಿ ಲಯವಾದ ಈ ಜಗತ್ತು ಮುಂಗೋಳಿಯ ಕೂಗಿನಿಂದ ಮೆಲ್ಲ ಮೆಲ್ಲನೆ ನಿಚ್ಚಳದ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಿಯಮದ ಪರಿಳಿತಗಳಿಗೆ ಲೋಕವೇ ತಲೆಬಾಗುತ್ತದೆ. ಹಗಲು ರಾತ್ರಿ, ನೋಟ, ನೂರಾರು ದನಿ, ನೂರಾರು ಬಗೆಯ ಚಲನೆ, ಮಾನವ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿ ಲೋಕದಲ್ಲಿನ ಈ ರಂಗಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ದಿನದ ನಾಟಕ ಸಾವಿರಾರು ನಟ-ನಟಿಯರಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಸ್ಥಿತಿ.

ಲೋಕವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ತೇಲುವ ಜೀವ ಅದರ ತರಂಗ ಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ತಾಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸೊಗಸನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಅನುಭವಿಸಿದ್ದನ್ನು ತನ್ನ ನಾದಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಣ್ಣಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುವ ನೋಟಗಳೆಲ್ಲದಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ರೂಪಗಳಿವೆ. ಪ್ರಕೃತಿ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ವರ್ಣಶಿಲ್ಪಿ. ಅದು ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ರೇಖೆಗಳಿಂದ, ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಆಗಸದ ನೀಲಿಯಬಾನು, ಚಂದ್ರಬಿಂಬದ ದುಂಡನೆಯ ನುಣುಪು ತೆರೆಗಳ ಏರಿಳಿತದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಮಂಕು ಗಿಡಬಳ್ಳಿಗಳ ಬಗೆ-ಬಗೆಯ ಬಳುಕು; ಮುಗಿಲಲ್ಲಿ ಕ್ಷಣ ಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಕಾರವನ್ನು ತಾಳುತ್ತ ಚಲಿಸುವ ಮೇಘಮಾಲೆ ಇವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಒಂದು ಬಗೆಯ ರೂಪರುಚಿಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದೇ ಇರುವ ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳಿಸುವ ಹಲವು ನಾದಗಳಿಂದ ಹಲವು ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳು ಮನುಷ್ಯರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಲ್ಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ಆ ನಾದಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮಾನವ ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಪಡೆದಂಥ ಬಳುವಳಿಗಳಾಗಿವೆ. ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳಿಸುವ ವಿವಿಧ ನಾದಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ನಮಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಮತ್ತೆ ಹಲವು ಅಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಹಲವು ನಾದಗಳು ಸುಖವನ್ನು, ಉಲ್ಲಾಸವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಹಲವು ನಾದಗಳು ಏನನ್ನೂ ಉಂಟು ಮಾಡದೇ ಹಾಗೆ ಇರಲಿಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಜೀವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸುಂದರ, ಸುಂದರವಲ್ಲದ, ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಿಡಿಸುವ, ಹಿಡಿಸದೇ ಇರುವ; ಒಂದು ಬಾರಿ ಇಷ್ಟವಾದದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಬಾರಿ ಇಷ್ಟವಾಗದೇ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಯಾಕೆ? ಹೇಗೆ?

ಬಹು ಹಿಂದಿನದು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಈ ನಾದ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದಾದ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳೇ ಕಾರಣ. ನಮ್ಮ ಜೀವ ಸಂಕುಲಕ್ಕೆ ಇದು ಸೋಜಿಗದ ಸಂಗತಿ. ಇದು ವಿಕಾಸಗೊಂಡು ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಾಣಿಯ ಕೂಗು(ನಾದ) ಒಂದೊಂದು ಪಕ್ಷಿಯ ಕೂಗು(ನಾದ) ಇಂದಿನ ಜೀವನದ ಶತಮಾನಗಳ ಕತೆಯ ಪುಸ್ತಕ. ಜೀವ ಜೀವದ ಮುಖಾಂತರ ಅನಂತ ಭೂತಕಾಲವು ಭವಿಷತ್ತಿನೆಡೆಗೆ ಪ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಈ ನಾದ ನಿನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆಯದಲ್ಲ. ಅನಂತ ಕಾಲದಿಂದ ಬದುಕಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಸಾಗಿಬಂದಂತದ್ದು ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವು ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದೊಡನೆಯೇ ನಮ್ಮ ಕಿವಿಗಳು ಆ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಳಿ ಅರಳಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತವೆ; ಆಗ ನಮಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರಿಯವಾದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಆಹಾ...ಎಷ್ಟು ಚಂದವಾಗಿದ್ದೆ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ, ಮಧುರವಾಗಿದೆ ಈ ನಾದ ಧ್ವನಿ ಎಂದು ಅದರ ಅವಗಾಹನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಅದರ ಗುಂಗಿನಲ್ಲಿಯೇ ತೇಲುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ನಾದ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದೊಡನೆಯೇ ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಬೇರೊಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ.

ಕಿವಿಗಳು ಅದನ್ನು ಕೇಳಲು ನಿರಾಕರಿಸಬಹುದು. ಮನಸ್ಸು ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಬಹುದು. ನಮಗೆ ಇದೂ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವ್ಯಾಪಾರ ಎನ್ನುವುದು ಗೋಚರಿಸಿದಷ್ಟು ವೇಗದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಆ ವಿಧದ ನಾದಧ್ವನಿಗಳ ಬೆಗೆಗೆ ಅನಾದರ ಭಾವಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆ? ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಆಲೋಚಿಸಿದಾಗ ಮಾನವನ ಜೀವಿತದ ವಿಕಾಸದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇದುವರೆಗೂ ಈ ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿ ಬಾಳುವೆ ಮಾಡುತ್ತ ಬರಲಾಗಿದೆ. ಇದರ ಹಿಂದೆ ನಾದ ಲಯಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು. ನಿಸರ್ಗದೊಂದಿಗೆ ಮಾನವ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತ ತನ್ನ ಜೀವನದ ಸಮತೋಲನದ ವ್ಯಾಪಾರದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಹರಿದುಬಂದ ಈ ನಾದಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹಲವು ಸ್ವಭಾವಗಳು, ಸಿದ್ಧವಾದ ಆಲೋಚನೆಗಳು ರೂಪಗೊಂಡವು. ಪ್ರಕೃತಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಈ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಅದು ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅಡಗಿಕೊಳ್ಳಲೆತ್ನಿಸಿದರೂ ಈ ಒಂದು ನಿಯಮಕ್ಕೆ ತಲೆಬಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ವಿವಿಧ ಧ್ವನಿಗಳ ಕೇಳುವಿಕೆಯಿಂದ ಯಾವುದೋ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಆವರಣಕ್ಕೆ ಪಡೆಮಿಡಿಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಕಿವಿಗಳು ಈ ಆವರಣದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಮತೋಲನದ(ನಿಯಮಾನುಸಾರ) ಚಲನೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿವೆ. ಕಣ್ಣು ಈ ಸಮತೋಲನದ ನಿಯಮನುಸಾರವಾದ ನಾದ ಲಯಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿವೆ. ಹೀಗೆ ಉಳಿದ ಅವಯವಗಳೂ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಮತೋಲನದ ಒಂದು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಬಾಳುವುದನ್ನು ಕಲಿತಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಲೋಕದಲ್ಲಿನ ಹಲವು ಬಗೆಯ ನಾದಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ಮತ್ತು ಅಪ್ರಿಯವಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತಾಳಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಿ, ಪಕ್ಷಿ, ಜಲ ಚರಗಳು ಏನಿವೆ ಅವೆಲ್ಲ ಒಂದು ನಿಯತವಾದ ನಾದದ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಬಾಳುವೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಈ ಹಲವು ನಾದಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾದ ಕೆಲಸಮಾಡಿವೆ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ವಿವಿಧ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾನವನ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಸದಾ ರಿಂಗಣಿಸಿ, ಆ ರಿಂಗಣದ ಗುಂಗಿನಲ್ಲಿ ಬಾಳುತ್ತ ಬಂದ ಮಾನವ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ರಿಂಗಣದ ಅರಿವು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ಮುಂದೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತ್ತೆನ್ನಬಹುದು.

ನರ್ತನ, ಗಾಯನ, ಚಿತ್ರಣ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇಷ್ಟ. ಕತೆ, ಕಾವ್ಯವೂ ಅಷ್ಟೆ. ಕಥೆಗಳಿಲ್ಲದ ದೇಶವಿಲ್ಲ, ಸಾಹಿತ್ಯವಿಲ್ಲದ ಭಾಷೆಯಿಲ್ಲ. ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ ನರ್ತಿಸಿದ್ದು ಯಾರು? ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಬಾರಿ ಹಾಡಿದವರು ಯಾರು? ಯಾರು ಆದ್ಯ ಚಿತ್ರಕಾರ ಮೊದಲ ಕಥೆ ಯಾರು ಹೇಳಿದರು? ಉತ್ತರ ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಅದು ಗತಕಾಲದ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದೆ. ಇತಿಹಾಸದ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಬಗೆಗೆ ಏನನ್ನು

ಕಾಣೆವು. ಅದರಾಚೆಗಿನ ಪುರಾಣಗಳೋ ಅವು ಸತ್ಯಮಿತ್ಯಗಳ ಕಡಲು ಅದನ್ನು ಕಡೆಯಬೇಕು. ಮಾನವ ನಡೆದುಬಂದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸಾಗಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಕಂದಕ, ಕಂದರಗಳು ಇದಿರಾಗುತ್ತವೆ. ಅವನ್ನು ಹಾದು ಹೋಗಬೇಕು. ಅದು ಕಲ್ಪನೆಯ ಕಸರತ್ತು. ಆಗ...ಆ ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ತಮಟೆ ಸಪ್ಪಳ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಇಂಪಾದ ನಾದ ಅಲೆ ಅಲೆಯಾಗಿ ಬಳಿ ಸಾರುತ್ತದೆ. ರೇಖೆಗಳ ಮಸುಕು ಚಿತ್ರ ಸ್ಫುಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಾಗ ಮಾತು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಕತೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಕತೆಯೇ ಹಾಡಾಗಿ ಹರಿಯುತ್ತದೆ.

ನರ್ತನ, ಗಾಯನ, ಚಿತ್ರಣ ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾತೃಕೆ. ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ದೇಶದ ಜಾನಪದ ಜನಜೀವನದ ಒಂದಂಗವಾಗಿ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗೊಂಡ ರೀತಿ ರೋಮಾಂಚನಕಾರಿ. ತೊಟ್ಟಿಲಲ್ಲಿರುವ ಹಸುಳೆ ಎಚ್ಚೆತ್ತು ಪುಟ್ಟಕಾಲುಗಳನ್ನು ಝಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ತಾಯಿಯ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಲು, ಕೆಳಗೆ ಒದ್ದೆಯಾಗಿರಬಹುದು, ಹಸಿವಾಗಿದ್ದರಂತೂ ರಾಗಮಾಲಿಕೆ ಆರಂಭ. ಮಾತು ಬಂದರೆ ಅಮ್ಮ...ಮ್ಮಾ...ಮ್ಮಾ ಎಂಬ ಅನುಕರಣೆ. ಮಗುವಿಗೆ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿ. ಇದು ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದ ಮೊದಲ ಪಾಠವೇ. ಆ ವಿಧಾನದಿಂದ ಮಗು ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆ ಮೇಲೆ ಆ ನಾದ ಬಿಡಲಾರದು ಹುಟ್ಟುಗುಣ.

ಬಳುಕುವ ಬಳ್ಳಿ ಗಾಳಿಗೆ ತೊನೆದಾಡುವ ನೀಳಮರ ನೋಡುವವರ ಮೇಲೆ ಮೋಡಿ ಬೀಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದಕ್ಕೊ ಕೈ ತಾಕಿ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ವಿಚಿತ್ರ ಸದ್ದು ಹೊರಾಟಗ ವಿಸ್ಮಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಅಂಥದ್ದೇ ಸದ್ದನ್ನು ಪಡೆಯುವ, ಕೇಳುವ, ಬಯಕೆ, ತವಕ ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಸದ್ದಿನ ಮೇಲೆ ಸದ್ದು ಲಯಬದ್ಧವಾದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡುವ ತವಕ, ಮಾನವ ಈಗ ಬಳಕುವ, ಬಾಗುವ, ತಾಳತಟ್ಟುವ, ನೆಗೆಯುವ ನರ್ತಕ.

ಇಂಥ ಚಲನೆಯಿಂದ ಒಳಗಿನ ಸಂತಸ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಗುಡುಗು, ಮಿಂಚು ಎಂದರೆ ಭಯ. ಆದಿಮಾನವನಿಗೆ ಗವಿಯಿಂದ ರಕ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಿವಿ ಗಡಚಿಕ್ಕುವ ಸದ್ದನ್ನು ತಾನೇ ಹುಟ್ಟಿಸಿ ಗುಡುಗನ್ನು ಆತ ಅಣಕಿಸಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಹೊರಗೆ ಶಾಂತವಾದಾಗ ತನ್ನ ಗುಡುಗು ನರ್ತನದಿಂದ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅವನು ಆರಾಧಿಸಿರಬಹುದು. ಮನದಲ್ಲಿಯ ಸುಪ್ತ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತಟ್ಟಿ ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸುವ ವಿವಿಧ ನಾದಗಳ ಸ್ವರ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರದಿಂದ ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಂಡು ಭಾವ ಜಾಗೃತಿಯ ಸುಗಂಧದಿಂದ ಪಸರಿಸಿ ಇವತ್ತಿನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ನಾದವು ಹಲವು ರೀತಿಯ ಮಾಧುರ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಮಾನವನು ಜಾಗೃತಾವಸ್ಥೆಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡದ್ದೇ ನಾದದ ಗುಂಗಿನಿಂದ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಾದದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಮಾನವ ಜಾಗೃತಾವಸ್ಥೆಗಿಂತ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೊಯ್ಯಬಹುದಾದರೂ; ಮಾನವನ ಜಾಗತೃತಾವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಈ ನಾದದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಉಚಿತವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಮಾನವ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ, ಬೇಡವಾದ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ನಾದ ಮಾಧುರ್ಯಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಅವುಗಳಿಂದ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಹಂಗಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ಆ ಗುಂಗಿನಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಸವೆಸಿರಲೂಬಹುದು. ಈ ಹಂಗು ನಂತರ ಗುಂಗಾಗಿ ಆ ಗುಂಗಿನಿಂದಲೇ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಕೆಲವು ಧ್ವನಿ, ಸಪ್ಪಳ, ಸ್ವರ, ಕೂಗುಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸಿರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಹಂಗು ಎನ್ನುವುದು ಮನುಷ್ಯನ ನರ ನಾಡಿಗಳಲ್ಲಿ ರಕ್ತಗತವಾಗಿ ದಿನನಿತ್ಯ ಹರಿದಾಡುತ್ತದೆ; ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೇ ಮನುಷ್ಯ ಬದುಕಿರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಹಂಗುಕೂಡ ಕಾಲ, ಸಮಯ, ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು.

ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ನಾದದ ಉಗಮದ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ನಾದ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡದ ಕೇಂದ್ರವು, ಜೀವಜಗತ್ತು ಎಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿಯಾಗಿದೆ. ಜೀವಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಸ್ಥಾನ ಯಾವುದು ಎಂಬುದೀಗ ಪ್ರಶ್ನೆ? ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ನಾದವು ನಾಭಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆಂದು ಹಲವಾರು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾಷಾ ಪಂಡಿತರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಗುರುತುಗಳು ಸಿಕ್ಕುತ್ತವೆ. ಕೇಶಿರಾಜನ ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣದ ಪೀಠಿಕಾಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

> "ನಾಭಿಯಿಂದೇಳಿಸಿ ಎದೆಯೊಳೋಲಾಡಿಸಿ
> ಶೋಭೆಯ ಮಾಡಿ ಕಂಠದೊಳು
> ಆ ಭೂಪಮೆಚ್ಚಿ ರಾಗಿಸಿದರು ಶ್ರೀದೇವಿ
> ಶೋಭನವನು ಪಾಡುವಂತೆ"[೧]

ನಾಭಿಯು ನಾದದ ಉಗಮಸ್ಥಾನವೇನೋ ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾದವನ್ನು ಗ್ರಹಣಮಾಡಿ ಅದರ ಸುಖಾನುಭವವನ್ನೇ ಆಗಲಿ, ರಸಾನುಭವವನ್ನೇ ಆಗಲಿ ಪಡೆಯುವಸ್ಥಾನ ಹೃದಯ ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿರದು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಗಮನಿಸಿದ ಮೇಲೆ ನಾದದಿಂದ, ಅರಿವು, ತಿಳಿವಳಿಕೆ, ಜ್ಞಾನ ವೃದ್ಧಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದೊಂದು ಸಂವೇದನೆಯಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಸದಾ ಕಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಅರಿವಿನ ಸಂವೇದನಾರೂಪವನ್ನು ನಾದವೆನ್ನಬಹುದಲ್ಲವೆ? ಸಂವೇದನೆ ಇಲ್ಲದೆ ಯಾವುದರ ಅರಿವೂ ನಮಗಾಗದು. ಮಗು ಅಳುತಿದ್ದರೆ ತಾಯಿಗೆ ಅದರ ಸುಖದ ಅರಿವು ಮಾತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಯಿಗೋ ಆ ಸುಖದ ನಾದ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ತಾಯಿಗೆ ಆಗುವ ಈ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಆ ಮಗು ತನ್ನ ದೇಹದ ದೇಹ. ಕೇವಲ ಅರಿವಲ್ಲ. ನಾದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಯಾವಾಗ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ಅನುಭವಿಸುವ ಚೇತನ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪ್ರೀತಿಯ ಪ್ರಾಣಮಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆಯೋ ಆ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಾದ ಎಂದು

ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಮಾನವನಿಗೂ ಲೋಕಾನುಭವಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಕೇವಲ ಅರಿವಿನ ಸಂಬಂಧವಲ್ಲ. ನಾದದ ಸಂಬಂಧ ಲೋಕದ ಚೆಲುವು ಒಲವು, ನೋವು ನಲಿವು ಹಾಗೂ ಯಾವೆಲ್ಲ ಅನುಭವಗಳಿಗೂ ಮಾನವ ತೀವ್ರತರ ಸಂವೇದನಾರೂಪದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವುದರಿಂದ ಅವು ಅವನ ನಾದದ ಕಕ್ಷೆಯೊಳಗೆ ಬರುತ್ತವೆ.

ಒಂದು ಹಕ್ಕಿ ಒಂದು ಹುಳುವನ್ನು ಕುಕ್ಕುತ್ತಿದ್ದರೆ ಕವಿಗೆ ಅದು ಅವನ ಸಂವೇದನೆಯ ವಸ್ತುವಾದಾಗ ಕವಿ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕುಕ್ಕುವ ಹಕ್ಕಿಯ ಹಸಿವನ್ನು, ಕುಕ್ಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹುಳುವಿನ ಸಂಕಟವನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಅನುಭವಿಸಿ ನೋಡಬಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಭಿನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮಗಳನ್ನು ಒಳಹೊಕ್ಕು ತನ್ನ ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಅನುಭವವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೇ ನಾದ. ಆ ನಾದ ಹಂಗಿನಿಂದ ಗುನಿ ಗುನಿಗಿ ಒಂದು ಹೊಸರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆ ಹೊಸರೂಪ ಅದರ ಗುಂಗಿನಿಂದ ಹಂಗಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಜಗತ್ತು ದುಃಖ ಭೂಯಿಷ್ಟವಾದದು ಎಂಬುದು ಯಾರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರ ನಾದ ನಮಗಿಲ್ಲ. ಆ ನಾದವನ್ನು ಪಡೆದುದರಿಂದ ಬುದ್ಧ ಕಾಡಿಗೋಡಿ ಪ್ರಬುದ್ಧನಾದ. ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಾದ ಚೈತನ್ಯ ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಾದವನ್ನು ಪಡೆಯಬಲ್ಲದು.

ನಾದಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಮಹರ್ಷಿ ಒಂದುದಿನ ನಸುಕಿನಲ್ಲಿ ತಾಮಸ ನದಿಯ ತೀರದಲ್ಲಿ ಕ್ರೌಂಚ ಮಿಥುನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು, ಬೇಡನು ಕೊಂದದ್ದನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಗಂಡು ಹಕ್ಕಿಯ ಸುತ್ತ ಹೆಣ್ಣು ಹಕ್ಕಿ ಚೀತ್ಕರಿಸುವ(ಧ್ವನಿ) ನಾದವನ್ನು ಕೇಳಿದ. ಅದು ಬರಿ ಒಂದು ಹಕ್ಕಿಯ ಶೋಕ ಮಾತ್ರವಾಗಿರದೆ, ದುಃಖಾರ್ಥವಾದ ಎಲ್ಲರ ಸಂಕಟದಂತೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಸುಂಸ್ಕೃತದ ಚೇತನದ ತೀವ್ರಾನುಭೂತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ನಾದ ಎಂದರೆ ತೀವ್ರವಾದ ಅನುಭೂತಿ, ಕವಿ, ಕಲಾವಿದ ಅನುಭವದ ಬೇರಿನಿಂದ ಮಾನವನ ಲೋಕವನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದರೆ ಸುಮ್ಮನೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ ಎಂದಲ್ಲ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಅಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ. ಹೊಸತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೊಂದು ಹೊಸ ನಿಲುವನ್ನು ನೀಡುವುದಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಇದು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತ ತನ್ನ ಗೇಯಾಂಶ ಗುಣದಿಂದ ಇಡೀ ಮನುಕುಲದ ಸಮುದಾಯವನ್ನೇ ತನ್ನ ಕಡೆಗೆ ನೋಡುವಂತೆ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಮಾಡಿದ್ದು ಹಾಗೆ. ನಂತರ ನೂರಾರು ರಾಮಕಥೆಗಳು ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ಭಾಷಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದವು. ಇದು ನಾದಕ್ಕಿರುವ ಪುನರ್‌ಕಥನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಮನಸ್ಸಿನ ಹಲವು ಚಿತ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ನಾದ ಪ್ರಮುಖಸ್ಥಾನ ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ನಾದದ ಮೂಲಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಏನೆಲ್ಲ ಆಗಿ ಹೋಗಿವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಈ ನಾದದ ಗುಂಗು. ಈ ಗುಂಗು ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯಾದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ತಾನ್‌ಸೇನ್ ಎಂಬ ದೊಡ್ಡ

ಸಂಗೀತ ಕಲಾವಿದ ಒಂದು ದಿನ ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ತಾನು ಹಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಆ ನಾದವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತ ಕೇಳುತ್ತ ಆ ನಾದಕ್ಕೆ ಪರವಶಳಾದ ಒಬ್ಬ ಸ್ತ್ರೀ ತನ್ನ ಎಳೆಯ ಮಗುವನ್ನು ತೊಡೆಯ ಮೇಲೆ ಮಲಗಿಸಿಕೊಂಡು ರಾತ್ರಿಯ ಉಪಹಾರಕ್ಕಾಗಿ ತರಕಾರಿಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದಳಂತೆ. ಆ ನಾದದ ಗುಂಗಿನಲ್ಲಿ ಪರವಶಳಾದ ಅವಳು ತನ್ನ ತೊಡೆಯ ಮೇಲಿದ್ದ ಆ ಎಳೆಯ ಮಗುವನ್ನು ತನಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಹಾಗೆ ಹೆಚ್ಚಿಬಿಟ್ಟಳಂತೆ. ಅದರ ಅರಿವು ಆಕೆಗೆ ಬಂದದ್ದು ತನ್ನ ಗಂಡ ಬಂದು ಗದುರಿಸಿದಾಗ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಾದದ ಹಂಗು ಹಾಗೂ ಗುಂಗು ಏನೆಲ್ಲ ಅನಾಹುತಗಳಿಗೆ ದಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ನಿದರ್ಶನವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಜನ್ನಕವಿಯ ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆಯ ಎರಡನೆಯ ಅವತಾರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಮೃತಮತಿ ಮತ್ತು ಮಾವುತನ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸುವುದು ಉಚಿತವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಬಿನದಕ್ಕೆ ಪಾಡುತ್ತಿರೆ ನು
ಣ್ದನಿ ನಿದ್ರೆಗೆ ಕತಕಬೀಜಮಾಯ್ತೆನೆ ಮೃಗಲೋ
ಚನೆ ತಿಳಿದಾಲಿಸಿ ಮುಟ್ಟಿದ
ಮನಮನೆ ತೊಟ್ಟನೆ ಪಸಾಯದಾನಂಗೊಟ್ಟಳ್

ಗುಹಗಹಿಕೆವಡೆದ ವಹಿಣೆಯ
ಸುಹಾಹೆ ಝಂಪೆಯೆದೊಳಮರೆ ರಾಯದೊಳಂ ನಿ
ರ್ವಹಿಸಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿ ಬಯ್ಕೆ
ಮಹಚಾಳೆಯಲ್ಲ ಮೂರ್ತಿವಡೆದುದು ರಾಗಂ

ಮಾಳಿಗೆಯೊಳಗಣ ಸೊಡರ್ಗುಡಿ
ಡಾಳಂಬಡೆದಂತೆ ರಂಗರಕ್ತೆಯೊಳಮರ್ದುಂ
ಪಾಳಿಕೆವಡೆದು ಬಜಾವಟೆ
ಮಾಳವರಿಸಿಂಬ ರಾಗಮಂ ಚಾಳಿಸಿದಂ

ತಾಳದ ಲಯಮಂ ನೆನೆಯದೆ
ಕೇಳಲೊಡಂ ಠಾಯೆ ಜಾತಿಯೊಳ್ ಗ್ರಾಹಯುತಂ
ಕೇಳಲೊಡಂ ಗೀತಮನೆ
ದಾಳತಿಯೊರ್ ಮೆಜೆದು ಪಾಡಿದಂ ರೂಪತಮಂ

ಅಂತೆಸೆಯೆ ಪಾಡುತಿರೆ ತ
ದ್ದಂತಿಪನತಿಮಾತ್ನಗೀತ ಪಾತನ ವಿಕಲ
ಸ್ವಾಂತೆಗೆ ನೋಡುವ ಕೂಡುವ
ಚಿಂತೆ ಕಡಲ್ವರಿದುದಂದು ಬೆಳಗಪ್ಪಿನೆಗಂ

ಮಾವುತನ ಹಾಡಿನ ಇಂಪಾದ ಧ್ವನಿ ಅಮೃತಮತಿಯ ನಿದ್ದೆಗೆ ಕತಕಬೀಜವಾದಂತಾಯಿತು. ಅವಳು ನಿದ್ದೆಯಿಂದ ತಿಳಿದೆದ್ದಳು. ಹಾಡನ್ನು ಕಿವಿಗೊಟ್ಟು ಕೇಳಿದಳು. ಅದು ಅವಳ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತು. ಕೂಡಲೇ ಆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿನ ಉಡುಗೊರೆಯನ್ನಾಗಿ ತೆತ್ತಿಬಿಟ್ಟಳು. ಅತ್ಯಾನಂದಗೊಂಡ ಬೆಡಗಿನ ಒಳ್ಳೆಯ ಧ್ವನಿ ಝುಂಪೆಯದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಅದು ಪ್ರಬಂಧ ವಿಶೇಷದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಆ ಮೇಲೆ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದ ನರ್ತನಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹರಿದು, ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕೃತಕದ ನೆಗೆತದಲ್ಲಿ ಆ ನಾದವು ರೂಪುಪಡೆಯಿತು. ಅದೇ ಮಾಳವ ಶ್ರೀಯೆಂಬ ದೇಶಿರಾಗ, ಮಾಳಿಗೆಯೊಳಗಿನ ದೀಪದ ಜ್ವಾಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಕಾಶಪಡೆದಂತೆ ಈ ನಾದವು ರಂಗಶೃಂಗಾರವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ತಾಳದ ಲಯವನ್ನು ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಕೇಳುವಾಗಲೇ ಪ್ರಬಂಧವು ಆಯಾ ಜಾತಿಯ ತಾಳ ಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ತಾನಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡೇ ಕೇಳುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಆ ಹಾಡನ್ನು, ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಹಾಡುತ್ತಾ ಇದ್ದನು. ಆ ಮಾವುತನು ಆ ರೀತಿ ಅತಿಮಧುರವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಅವನ ಅತಿನೂತನವಾದ ಹಾಡು ಕಿವಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು. ಅಮೃತಮತಿಯ ಮನಸ್ಸು ಆಗ ಆ ನಾದಕ್ಕೆ ಕದಡಿ ಹೋಯಿತು. ಅವಳಿಗೆ ಕಣ್ಣಲ್ಲೇ ಬೆಳಗಾಯಿತು. ಬೆಳಗಾಗುವವರೆಗೂ ಅವನನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡಲಿ, ಹೇಗೆ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳಲಿ ಎಂಬ ಚಿಂತೆಯೇ ಕಡಲಂತೆ ಉಕ್ಕಿ ಮನಸ್ಸು ಹರಿಯಿತು. ಮುಂದೆ ಏನಾಯಿತು ಎಂಬುದು ತಮಗೆ ತಿಳಿದ ವಿಚಾರ.

ಅಂದರೆ ಮಾವುತನು ಹಾಡುವ ಹಾಡಿನ ಇಂಪು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಮೃತಮತಿಯಂಥ ರಾಣಿಯನ್ನು ಪರವಶಳಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ. ಈ ಹಾಡನ್ನು ಶುರುವಿನಿಂದ ನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಅಮೃತಮತಿ ಆ ಶುರವಿನ ನಾದದಲ್ಲೇ ತಾನು ಇಲ್ಲವಾಗುವ ಮತ್ತು ಆ ನಾದಕ್ಕೆ ಮನಸೋಲುವ ಪರಿ ತುಂಬ ರಮ್ಯಾತ್ಮಕವೆನಿಸಿದರೂ ಆ ಗುಂಗು ಅವಳನ್ನು ಬೆಳಗಾಗುವವರೆಗೂ ಕಾಡಿರುವುದರಿಂದ ಅಭೂತಪೂರ್ವವಾದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾದದಿಂದಲೇ ಪಡೆದಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ನಾದ ಹಂಗು ಗುಂಗಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾದ ಬಗೆಯೇ ಈ ಅಮೃತಮತಿಯು ಪರವಶಳಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಗಮನಿಸಿಬಹುದು. ಒಂದುವೇಳೆ ಅಮೃತಮತಿ ಈ ಹಾಡಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಭೌತಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿದ್ದರೆ ಬಹುಶಃ ಪರವಶಳಾಗದೇ ಇರಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವನ ಹಾಡಿನ ಮೋಡಿಗೆ ಮನಸೋಲುವ ಮನಸ್ಥಿತಿಗೆ ಈ ನಾದ ಪ್ರೇರೇಣೆಯಾಗಿ ಸಿಂತಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಈ ತರಹದ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟುಕೊಡಬಹುದು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಅನುಭವಗಳು ನಮಗೂ ಆಗಿರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಮನಸ್ಸು ಹೃದಯವಿರುವ ಮನುಷ್ಯರಾದರೆ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಬಾಲ್ಯದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇದುವರೆಗಿನ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಒಂದು ಸಾರಿ ಮೆಲುಕು ಹಾಕಿದರೆ ಆ ಗುಂಗು ಮತ್ತು ಹಂಗು ಯಾರನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಮನವರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಾಸನ ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಪಂಪನ ಲೌಕಿಕ ಸಂವೇದನೆಯ ವೀರಪ್ರಜ್ಞೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಭಕ್ತಿಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಅರಳಿದ ಕನ್ನಡ ಭಾರತಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅಧ್ಯಯನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾದಂಥವು. ಇವೆಲ್ಲ ತನ್ನ ನಾದ ಹಾಗೂ ಗೇಯ ಗುಣದಿಂದಾಗಿ ಜಾತ್ಯತೀತ ಹಾಗೂ ಅಕ್ಷರಾತೀತ ವಿಸ್ತಾರಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡವು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ದರ್ಶನಪ್ರಜ್ಞೆ, ಪಾಪ-ಪುಣ್ಯ, ಸುಖ-ದುಃಖ, ಆತ್ಮ-ಪರಮಾತ್ಮಗಳ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯಿಂದಾಗಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಮಹಾಭಾರತ ಲೌಕಿಕತೆಯಿಂದ ದೈವೀಕತೆಯತ್ತ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂಡೆ ವಿರಾಟಪರ್ವದಂತಹ ಭಾಗಗಳು ಮಳೆ ಬೆಳೆಯಂಥ ಕೃಷಿ ಪ್ರಧಾನ ಹಾಗೂ ಆಚರಣ ಪ್ರಧಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂಕಥನವಾಗುತ್ತವೆ. ಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿ, ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂದಾಗ ಭಕ್ತಿ ಮಳೆ ಬರ ಸಂಗತಿಗಳು ಬಂದಾಗ ಲೌಕಿಕ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪಠಣವಾಗುವ ಈ ಕಾವ್ಯ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಆತ್ಮವಾದಿಗಳಿಗೂ ಹಾಗೂ ಅನಾತ್ಮವಾದಿಗಳಿಗೂ ಬೇಕಾದ ಕಾವ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆತ್ಯಂತಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದೇ ಕಾವ್ಯ ಕಟ್ಟುವ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ವಾಚಿಸುವ ಎರಡೂ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಸಂವಹನ ದ್ವಿಗುಣ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಸಾಧ್ಯತೆ ಒದಗಿದ್ದು ನಾದದ ಹಂಗಿನಿಂದ ಎಂಬುದು ವಿಶೇಷ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಶಿಷ್ಟಪರಂಪರೆಯ ಹಂಗು ಇದ್ದಂತೆ ನಾದಪರಂಪರೆಯ ಗುಂಗು ಇತ್ತು. ವೈಶಂಪಾಯನ ಮುನಿಯು ಜನವಮೇಜಯನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಕೂಡ ಕರ್ಮಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸಲುವಾಗಿ. ಆದರೆ ಪಠ್ಯವೊಂದು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೌಖಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವಾಗಲೆಲ್ಲ ಅದು ಭವದ ಕೊಳೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಬಯಕೆಯಾಗೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಫಲಾಪೇಕ್ಷೆಗಳನ್ನ ಸಿದ್ಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯೋಜನ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿಯೇ ಇವು ನಿರ್ವಹಣೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಕಥೆ ಕೇಳಿದವರಿಗೆ, 'ವೇದವನೋದಿದ ಫಲ ಯಾಗ ಮಾಡಿದ ಫಲ' ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ನಾದದ ಮರುಹುಟ್ಟು ಅಡಗಿದೆ. ನಾದಬ್ರಹ್ಮ, ನಾದಲೀಲೆ ಎನ್ನುವ ಸಂಗತಿಗಳೆ ನಾದದ ಗಾರುಡಿತನವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಹೇಳುವರು ಗಮಕಿಗಳಾದರೆ ಕೇಳುವವರು ಲೌಕಿಕರು. ಇವರಿಗೆ ಕೇಳುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಒದಗಿದ್ದು ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿರುವ ನಾದಮಯತೆ. ನಾದ ಬರೀ ಶಬ್ದವಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಅನುಭೂತಿ ಎನ್ನುವುದು ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ.

ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದೆಡೆಗೆ ಬಂದರೆ ನಾದದ ಹಂಗು ಮತ್ತು ಗುಂಗು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಳ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ನಿರಂತರ ಪರಿವರ್ತನೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಬದುಕಿನ ಭಾಗವಾಗಿತ್ತು.

ಹೊಟ್ಟೆಯೊಳಗಿನ ಹಾಡು ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡದಲೆ ಹಾಡಿ
ಮುಟ್ಟಿಸಬೇಕು ಕಲಿತ ಋಣ| ಇರದಿದ್ದರೆ
ಹಾಡು ಹಿಂಗ್ಯಾವ ಹೊಟ್ಯಾಗ

ಹಾಡಿನ ಪ್ರಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಚಲನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ನಾದವೇ ಮೂಲ. ಹೆಚ್.ಎಲ್.ನಾಗೇಗೌಡರು ಜಾನಪದ ದಾಟಿ (ಧ್ವನಿ, ಸೊಲ್ಲು) ಗಳನ್ನು ೭೦ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವೇ ಜನಪದ ನಾದ ಪ್ರಭೇದಗಳು.

ತೋಂಡಿತನ ಜಾನಪದ ಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಗುಣ. ಈ ಗುಣವೇ ಜಾನಪದವನ್ನು ಮುಗಿದು ಹೋದ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅವಸ್ಥೆಯ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರಿಸದೆ ಜೀವಂತ ಅವಸ್ಥೆಗೆ ಸೇರಿಸಿದೆ. ವಿಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಅಧ್ಯಯನದ ಅಹಂಗಳು ಮಾತ್ರ ಜಾನಪದವನ್ನು ನಿರುಪಯೋಗಿ ಎಂದೂ ತಾನು ಅದನ್ನು ಉದ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವ ಹುಂಬುತನದ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತಿರುವುದು. ಇಂಥ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಜಾನಪದವನ್ನು 'ವಸ್ತು' ಎಂದು ಪರಕೀಯವಾಗಿ ನಿರ್ಜೀವವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ತಲ್ಲೀನತೆಯಿಂದ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳ ಸ್ವಭಾವವೇ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು. ಕ್ರಿಯೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಲ್ಲ. ಈ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತ ಎನ್ನುವುದು ಬರೀ ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಅದರ ಮುಂದುವರಿಕೆಗೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಹಲವು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತೋಂಡಿತನದಿಂದಾಗಿ ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ಶಾಬ್ದಿಕವಾಗಿ ಅಶಾಬ್ದಿಕವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ನೋಡಿ ಕಲಿಯುವ, ಕೇಳಿ ಕಲಿಯುವ, ಆಡಿ ಕಲಿಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ.

ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾನೆಂದರೆ ಆತ ಒಂದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹಾಡಿನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಳಿಸುವ ಮತ್ತು ಹೊಸದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಎರಡು ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಉಳಿಸುವ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪರಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಹಾಡುಗಾರನಲ್ಲೂ ಬದಲಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಹಾಡುಗಾನೊ, ಹಾಡುಗಾರಳೊಬ್ಬ ಒಂದೇ ಹಾಡನ್ನು ಎರಡು ಸಲ ಹಾಡಿದರೂ ಎರಡೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳು ಹಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರಚಿಗೊಂಡವುಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಹಾಡುವಾಗಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವಂಥವು. ಜನಪದ ಹಾಡುಗಾರನೆಂದರೆ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಯ ಧ್ವನಿಸುರುಳಿಯಲ್ಲ. ಹಾಡುಗಾರನೇದರೆ ಆತನಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರ, ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರ, ಕವಿ ಮೂವರೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತಗೊಳ್ಳುವ ವಿಸ್ಮಯ. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಹಾಡು, ಪ್ರದರ್ಶನ, ಪ್ರಯೋಗ, ಸೃಷ್ಟಿ ಇವೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಕ್ರಿಯೆಯ ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಷ್ಟೆ. ಕಲಿಕೆಯ ವಿವಿಧ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುವ ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ಪ್ರಯೋಗದ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲೂ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಎಳೆಯ ಹಾಡುಗಾರನೊಬ್ಬ ಮೊದಲು ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಅನುಭವೀ ಹಾಡುಗಾರ ಹಾಡುವುದನ್ನು ತನ್ಮಯನಾಗಿ ಆಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಕ್ರಮ, ಹಾಡಿನ ದಾಟಿ, ಲಯಗಾರಿಕೆ, ವಸ್ತು ಮುಂತಾದ ಹಾಡಿನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಪರಿಚಿತ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಒಬ್ಬಂಟಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಹಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ದನಕಾಯುವ, ಕೃಷಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ, ನದಿ ಸ್ನಾನಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಯಾವ ಸಮಯವೂ ಆಗಬಹುದು. ನಂತರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನರ ನಾಡಿಗಳನ್ನು ಹರಿಯುವ ಮೂಲಕ ಅವರಿಗೆ ರುಚಿಸುವಂಥ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದರೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಹಿಗ್ಗಿಸುವ, ಹೊಸದನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಹಾಗೇ ಕವಿಯಾಗಿ, ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರನಾಗಿ, ಹಾಡುಗಾರನಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಉಳಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಜಾನಪದ ಹಾಡುಗಾರ ಓದು-ಬರಹ ಬಲ್ಲ ಕವಿಯಷ್ಟು ಅದೃಷ್ಟವಂತಲ್ಲ. ಶಿಷ್ಟಕವಿಗೆ ಕಾವ್ಯಮಾಡಲು ತನ್ನದೇ ಆದ ಸಮಯ, ಸಂದರ್ಭಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಜಾನಪದ ಕವಿಗೆ ಹಾಗಲ್ಲ. ಈತ ಈಜು ಕಲಿತು ನೀರಿಗಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ನೀರಿಗಿದೇ ಈಜು ಕಲಿಯುವಂತಿರಿತ್ತವೆ. ಜಾನಪದ ಹಾಡುಗಾರನಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಠ್ಯವಾಗಲೀ ಓದು ಬರಹವಾಗಲೀ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ಟೇಜಿನ ಮೇಲೆ ನಿಂತರೆ ಎದುರಿಗೆ ಹಾಡಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಡು ಹರಿಗಡಿಯದಂತೆ ಆತ ಹಾಡುತ್ತಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆತನಿಗೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡಲು ಕಾಲಾವಕಾಶವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಬರುವುದೆಂದರೆ ಈ ತೋಂಡಿ ಹಾಡಿನ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳಿನವರು. ನಾದದ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಭಾಗವೇ ಆತನ ಖದರು. ನಾದ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಕಲಿಯುವ ಹಾಡುಗಾರ ಆ ನಾದ ಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಹಾಡಿನ ಶಕ್ತಿಗೆ ಬೇಕಾದದ್ದನ್ನು ಸಂರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಶಬ್ದ ಭಂಡಾರಕ್ಕಿಂತ ನಾದ ಭಂಡಾರವೇ ಹಾಡುಗಾರನಿಗೆ ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು. ಹೀಗೆ ಜಾನಪದ ಹಾಡುಗಾರರು ನಾದದೊಡಲಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ ಹೊರತು ಶಬ್ದ ಅರ್ಥಗಳ ಒಡಲಿನಿಂದಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ನಾದದ ಹಂಗಿನ ಮೂಲಕ ಎದುರಿಗೆ ಕುಂತು ಆಡುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಲಯ ಕೆಡದ ಹಾಗೆ ಹಾಡಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಬಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಮಾತಿನಷ್ಟೇ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಹಜವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅರಿವು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅವರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗಕಾರನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಕನಕದಾಸರವರೆಗೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಕಂಬಾರರವರೆಗೂ ಕನ್ನಡ ಶಿಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತೋಂಡಿತನವೇ ಪ್ರಮುಖ ಗುಣವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತೋಂಡಿತನ ಎನ್ನುವುದೇ ನಾದದ ವಿರಾಟ್ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿದೆ. ಈ ವಿರಾಟರೂಪ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜೀವಂತಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಅದರ ಕ್ರಿಯರೂಪದ ಫಲಿತವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನ ಸರಳವಾಗಿ ನಾದ ಹಂದು ಮತ್ತು ಗುಂಗು ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಪಂಪ, ರನ್ನ, ಪೊನ್ನ, ಜನ್ನ, ನಾಗವರ್ಮ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ವಚನಕಾರರು, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ತತ್ವಪದಕಾರರು, ಹರಿದಾಸರು, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು, ಆಧುನಿಕ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಗಳಾದ ಸಿನಿಮಾ, ದೂರದರ್ಶನ, ರೇಡಿಯೋ, ಮೊಬೈಲ್ಲನಂತಹ ಸಂವಹನ ಪರಿಕರಗಳಲ್ಲಿ ನಾದದ ಪ್ರಖರತೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಜನರಿಗೆ ತಲುಪುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆ ನಿರಾಕರಣೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇರಬಹುದಾದರೂ ಆ ಆಯ್ಕೆಯ ಹಿಂದಿನ ಒತ್ತಾಸೆಗಳೇನಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಬದಿಗೆ ಸರಿಸಿ ನನ್ನ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶದ, ಮನೋಧರ್ಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಬಂಧ ತನ್ನ ಪರಿಧಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

**ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ**

೧. ಎಲ್.ಬಸವರಾಜ(ಸಂ), **ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣಂ,** ೧೯೮೬, ಪು.೪

೨. ತೆಕ್ಕಂಜೆ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ(ಸಂ), **ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆ,** ೨೦೦೧, ಪು.೩೪-೩೫

# ಅಧ್ಯಾಯ ೪

# ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯಗಳ ವೈವಿಧ್ಯತೆ

೪

# ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯಗಳ ವೈವಿಧ್ಯತೆ

ನಡುಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಲವಾರು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದಂಥ ಚಾಪನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದೆ. ಆ ಕುರಿತು ಬಂದಿರುವ ವಿಚಾರಗಳು ಜನಜನಿತವಾಗಿವೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ, ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ, ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ, ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಭಿನ್ನ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಉತ್ಪನ್ನವಾದಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೇಗೆಂದರೆ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ದೇಸೀ ಸೊಗಡು, ಹಾಡು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಆ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ಕವಿಗಳು ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯ ಛಂದೋಲಯಗಳನ್ನು (ನಾದಗಳನ್ನು) ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಆ ಛಂದೋಲಯದ ಮೂಲಕವೇ ಸಮಾಜಮುಖಿಯಾದಂಥ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಕ ಹರಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಛಂದೋಲಯ' ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಪರಿಭಾವಿಸದೆ; ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನೀಡುವ ಮುನ್ನ ಆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಗೇಯ ಗುಣವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆ ಗೇಯ ಗುಣವೇ ಇಡೀ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಾಳ. ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಮೀರಿದ ಮಿಡಿತ ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಖ್ಯಕೇಂದ್ರ.

ಈ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ನಾದ-ಲಯ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ, ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಮಟ್ಟುಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ವಚನ, ರಗಳೆ, ತ್ರಿಪದಿ, ಷಟ್ಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ದಾಸರಪದಗಳು ಮತ್ತು ತತ್ವಪದಗಳು ಎನ್ನುವ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಲಯಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಇವು ಯಾವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟೀಕೃತ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲ. ಈ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಎರಡು ಅಂಶಗಳು ಗ್ರಹಿಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಅದುವರೆಗೂ ಇದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಹೊಸ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು. ಎರಡನೆಯದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇವರ ಮುಂದೆ ಇದ್ದದ್ದು ಸಮುದಾಯ. ಆ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ದೇಸೀಯ ಸೊಗಡಿನಿಂದ ಜನರಿಗೆ ಇಡಿಸುವ ಹಾಡಿನ ಲಯಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದರೆ ಅದು ಸಮುದಾಯಮುಖಿಯಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಮೇಲಿನ ಎರಡು ಅಂಶಗಳು ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿರಬಹುದು.

ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ನಡುಗನ್ನಡದ ಕವಿಗಳು ದೇಸೀಯ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು, ಗಾದೆ ಮಾತುಗಳು ಹಾಗೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಹರಿದಾಡುವ ದಿನ ಮಾತಿನಂಥ ಪದಪುಂಜಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ದೇಸೀಯ ಛಂದೋಬಂಧದಲ್ಲಿ ಎರಕಹೊಯ್ದು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ನಡುಗನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ತಂದುಕೊಟ್ಟರೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಧರ್ಮದ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ-ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆಂದರೆ ಸರಳವಾದ ಮಾತಾದೀತು. ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ-ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಾಗಲೂ ಅವರು ಹಾಡು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಕೈಬಿಡಲಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಹಾಡು ಹಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಜನಸಮುದಾಯವನ್ನು ಬೇಗನೆ ಮುಟ್ಟಬಹುದೆಂಬ ಮುನ್ನಾಲೋಚನ ಕ್ರಮವೂ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಅದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಘರ್ಷದ ಕಾಲವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಹೇಳುವಾಗಲೆಲ್ಲ ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕವೇ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಚಾರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ಜೈನಧರ್ಮವು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ತನ್ನ ಇರುವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಕಾರಣ ಜನಮುಖಿ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮುಖಿಯಾದಂಥ ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬಹುಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಜೈನಧರ್ಮದ ಕವಿಗಳೂ ಸಹ ದೇಸೀಯ ಛಂದೋಲಯದಲ್ಲಿ ಗೇಯಪ್ರಧಾನವಾದ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಆ ರಚನೆಗಳೊಳಗೆ ಅವರವರ ಧರ್ಮದ ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಜನರಿಗೆ ಬಹುಬೇಗನೆ ತಿಳಿಯಲಿ, ಮನನವಾಗಲಿ ಎಂಬ ಅರಿವು ಅವರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಧರ್ಮದೊಡನೆ ಸಂಘರ್ಷಾತ್ಮಕವಾಗಿ ರಚಿಸುತ್ತ ನಮ್ಮ ಧರ್ಮದ ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂದು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳೆಂದರೆ ಬ್ರಹ್ಮಶಿವನ 'ಸಮಯಪರೀಕ್ಷೆ' ಹಾಗೂ ನಯಸೇನನ 'ಧರ್ಮಾಮೃತ' ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಇದೇ ರೀತಿಯ ಸಂಘರ್ಷದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಹರಿಹರ, ಹರಿದಾಸರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ರಚನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಎನ್ನುವ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಆ ಮೂಲಕ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಒಳಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದರು.

ಈ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಯಾವುದೇ ಮಡಿಮೈಲಿಗೆಯಿಲ್ಲದ ಅದು ಭಾಷಿಕವಾಗಿ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿರ್ಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ತಮ್ಮ ಮನದಾಳದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ನಿರುಮ್ಮಳವಾಗಿ ಹೇಳಿದರು. ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಜಾತಿ, ಮತ ಧರ್ಮಿಯರಿಗೂ ಮುಕ್ತ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಮುದಾಯದಿಂದ ಬಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ನೋವನ್ನು ಪರಸ್ಪರರು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ

ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಸುಮಾರು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಕಾಲ ಕನ್ನಡದ ಜನ-ಸಮುದಾಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ದಾಟಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳು ಇವೆ. ವಚನಗಳನ್ನು ಧರ್ಮಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೆಂದು, ಶಾಸ್ತ್ರನಿರೂಪಣೆ ಯೆಂದೂ, ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವೆಂದೂ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೋರಾಟದ ಭಾಷಿಕ ಪ್ರತಿಫಲನವೆಂದು, ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಸಾಧನೆಯ ತೋರು ಕುರುಹುಗಳೆಂದು, ವೈಯಕ್ತಿಕ ತೊಳಲಾಟ ಹಾಗೂ ಹುಡುಕಾಟಗಳ ದಾಖಲೆಗಳೆಂದು, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಆಕರಗಳೆಂದು ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ತಮತಮಗೆ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ತೋರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಯಿತು. ನಾದ-ಲಯ ಎನ್ನುವುವು ಸಿದ್ಧರೂಪದಲ್ಲ ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದ ವಚನಗಳ ಸಂದೇಶ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಅವು ಹಾಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಾದ ಹಾಗೂ ಲಯಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಮೂಡಿದಂಥವು. ಎಷ್ಟು ಜನ ವಚನಕಾರರಿದ್ದರೋ ಅಷ್ಟು ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿರುವವು. ಹೀಗಾಗಿ ನಾದ-ಲಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದವುಗಳು. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ನಾದದ ಗುಣ ವೃತ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ವಿಶೇಷ. ವಚನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣುವ ವಿವಿಧ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ರಗಳೆ, ಷಟ್ಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ತ್ರಿಪದಿ ಮುಂತಾದ ಲಯಗಳು ಬರೀ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಆಯಾ ಕವಿಯ ಮನೋಧರ್ಮಿತ ನಿರೂಪಗಳು. ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅವರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ದೇಹದ ರಚನಾತ್ಮಕ ಫಲಿತಗಳೇ ಈ ನಾದದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಈ ಅಂಶಕ್ಕೆ ದಾಸರ ಪದಗಳು, ತತ್ವಪದಗಳು ಸಹ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಅವು ಸಹ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಜನರ ನಾಲಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ನಲಿದಾಡುತ್ತಲೇ ಬಂದಿವೆ.

ವಚನಕಾರರು, ಹರಿಹರ, ರಾಘವಾಂಕ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ದಾಸರು ತತ್ವಪದಕಾರರು ಎಲ್ಲರೂ ಸಹ ಹಾಡು ಹಾಗೂ ಗಮಕ ಪ್ರಧಾನವಾದಂಥ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಶರಣರು, ದಾಸರು ಬರೆದಿಡಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಿದ್ದ ಸಮಾಚಾರ. ಆದರೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ಹರಿಹರ, ರಾಘವಾಂಕರಂಥ ಕವಿಗಳು ಬರೆದಿಟ್ಟಾಗಲೂ ಸಹ ಅವು ಹಾಡಿನ ಹಾಗೂ ಕೇಳುವ ಮನಸ್ಸುಗಳಿಂದ ದೂರ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರ. ಹಾಡು ಆಕೃತಿಗೊಳ್ಳುವ ಆಕೃತಿ ಹಾಡಾಗಿ ಆಚರಣೆಯಾಗುವ ಇಬ್ಬಗೆಯ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿದ್ದ ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆ ಮತ್ತು ನಾದದ ವಿಸ್ತಾರ.

### ೪.೧. ವಚನಸಾಹಿತ್ಯ

ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಪಂಡಿತ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ರಾಜಾಶ್ರಯದಿಂದ ಹೊರಬಂದದ್ದು ಒಂದು ಕ್ರಾಂತಿಯೇ ಸರಿ. ಹಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು

ಇದರ ವಿಶೇಷ. ನಮಗೆ ಹಲವಾರು ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ನೇರವಾದ ನಡೆನುಡಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ದಿನನಿತ್ಯದ ಆಡುನುಡಿಯ ಸೊಂಪಿನಿಂದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಹಿತವಾಗುವ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸರಾಗವಾದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಮುಕ್ತ ಹಾಗೂ ಜಾತ್ಯತೀತ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಅನುಭವದಿಂದ ಬಂದದ್ದೆಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿದ್ದು.

ವಚನಕಾರರು ಜನರ ಆಡುನುಡಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಎತ್ತರವನ್ನೊದಗಿಸಿದರು. ಅದುವರೆಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವನೆಗಳ ಅನುಭಾವಿಕ ಅನುಭವಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರ-ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಾತ್ರವೇ ಸಮರ್ಥವಾದುದೆಂಬ ಭಾವನೆ ಜನರಲ್ಲಿ ಮನೆಮಾಡಿತ್ತು. ಆದರೆ ವಚನಕಾರರು ತಮ್ಮ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವಿಚಾರ, ಚರ್ಚೆ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಬೋಧನೆ, ಅನುಭಾವಿಕ ಅನುಭವ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೇ ಕೃಷಿ ಮಾಡಿದರು. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಚನಕಾರರು ಮಾಡಿದ ಪವಾಡವನ್ನು ಕುರಿತು ಶಿ.ಶಿ.ಬಸವನಾಳರು ಹೇಳುವ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದೆನಿಸುತ್ತದೆ. "ಬಹುಕಾಲದಿಂದಲೂ ಪಂಡಿತರ ತುತ್ತಾಗಿದ್ದ, ವಿಶಿಷ್ಟವರ್ಗದವರ ತೊತ್ತಾಗಿದ್ದ, ರಾಜ್ಯಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ತೊತ್ತಾಗಿದ್ದ, ಸರಸ್ವತಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಂಡಾರವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿ ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಕಮ್ಮಟದಲ್ಲಿಯೇ ಅಚ್ಚೊತ್ತಿದ ವಚನ ನಾಣ್ಯಗಳನ್ನು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸಲ್ಲುವಂತೆ ಹರಡಿಸಿದವರು ವಚನಕಾರರು. ದೇವವಾಣಿ ಜನವಾಣಿಯಾಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದಾಗ, ಜನವಾಣಿಯನ್ನೇ ದೇವವಾಣಿಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೇರಿಸಿದ ಪವಾಡ ವೀರಶೈವ ವಚನಕಾರರದು."[೧]

ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯವಸ್ತು, ಭಾಷೆ, ಧಾರ್ಮಿಕತೆ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮ ಈ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ವಚನಕಾರರು ಹಿಂದೆಂದೂ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೊಂದು ಹೊಸ ದಿಗಂತವನ್ನು ತೆರೆದರು.

ವಚನಕಾರರು ರೂಪಿಸಿದ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಚನೆಗಳ ಹಿಂದಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ-ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು-ದುಡಿಮೆ ಈ ಮೂರು ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಬೆರೆತುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ದುಡಿಮೆಯ ಶ್ರಮವನ್ನು ಅವರು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ವಚನಗಳ ಮೂಲಕ. ಕಾಯಕದ ಜೊತೆಗೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಬಿತ್ತಿದರು. ಇದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಜನಪದರೂ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಅವರು ಸಹ ತಮ್ಮ ದುಡಿಮೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದಣಿವಿನ ನಿವಾರಣೆಗೆ ಗೇಯ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ನೀವು ಗಮನಿಸಿರಬಹುದು. ಹಾಗೇನೆ ವಚನಕಾರರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕಾಯಕದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಮ್ಮ

ಅನುಭವದ ನುಡಿಗಳಿಂದ ಹೊರಹಾಕಿ ಆ ಮೂಲಕ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಶಿವಶರಣರ ವಚನಗಳು ಮೂಲತಃ ಹಾಡುಪ್ರಧಾನವಾಗಿಯೇ ಮೈತಳೆದಿರುವುದಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ಅವರ ವಚನಗಳಲ್ಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಾಹಿತಿಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಪೂರ್ವವೂ, ಉತ್ಕೃಷ್ಟವೂ ಆಗಿರುವ ವಚನಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರ ಒಂದು ಬಗೆಯಾದರೆ, ನಾದದ ಉದ್ದೇಶವಿರಿಸಿಕೊಂಡೇ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಹಾಡುಗಳೆಂತಲೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ಅವುಗಳನ್ನೇ ನಾವು ಸ್ವರವಚನ, ಮಂತ್ರಗೋಪ್ಯ, ಮಿಶ್ರಾರ್ಪಣ, ಕೋಲುಪದ, ಚಂದಾಮಾಮ, ಕರಣಹಸಿಗೆ, ಸೃಷ್ಟಿಯ ವಚನ, ಕಾಲಜ್ಞಾನದ ವಚನ, ನಾಂದ್ಯದ ಪದಗಳು, ಉದ್ಧರಣೆಯ ವಾಚ್ಯ, ತ್ರಿವಿಧಿ, ಒನಕೆವಾಡು ಮುಂತಾದವುಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಸ್ವರವಚನದ ಸ್ವರೂಪದ ಕುರಿತು ಮತ್ತು ಕಾಲಮಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವುಗಳ ರಚನೆ ೧೪ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರದ ರಚನೆಗಳು ಎಂದು ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟರು, ಎಲ್ .ಬಸವರಾಜು ಅವರ 'ಶಿವದಾಸ ಗೀತಾಂಜಲಿ'ಯ ಕುರಿತು ಸಾಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳ ಸಹಿತ ಅದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ವಿಚಾರ ಮುಂದಿನ ದಿನಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಭೀತಾದಾಗ ಅದರ ನಿಚ್ಚಳ ಸ್ವರೂಪ ಸಿಗಬಹುದು. ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಗಾಯನದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುವುದಾದರೂ ವಚನ ಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಸ್ವಲ್ಪಗೌಣವಾಗಿಯೇ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವರವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ-ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಮುಖವೆನಿಸಿದ್ದರೂ ಸಂಗೀತವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವಲ್ಪ ಗೌಣವಾಗಿಯೂ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಪ್ರಾಸವನ್ನು ಸ್ವರವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಚಂದವಾದ ಪ್ರಾಸವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ರಾಗಾಂಶಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಸ್ಪದ ದೊರಕಿಸಿಕೊಡಲು ಅದರ ಒಳತಿರುಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗಮನಿಸದೇ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ನೀಡಿ ಸಂಗೀತಾತ್ಮಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹಾಕಿರುವುದು ವಿಪರ್ಯಾಸದ ಸಂಗತಿ.

ವಚನಗಳು ಹಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ರಚನೆಗಳೆಂದು, ಗೇಯ ರಚನೆಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡು ತ್ತವೆ. ಕ್ರಿ.ಶ.ಸು.೭ ರಿಂದ ೧೧ನೇ ಶತಮಾನದ ತ್ರಿಪದಿ ಬಂಧಗಳು, ಬೆದಂಡೆ, ಚೆತ್ತಾಣ, ಒನಕೆವಾಡು, ತಾರೆಲೆ, ದವಳದ ಹಾಡುಗಳಂಥ ಗೇಯ ರಚನೆಗಳಿದ್ದ ಮಾಹಿತಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯವು ನಮಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ದೊರೆಯದೇ ಇರುವುದು ನಮ್ಮ ದೌರ್ಭಾಗ್ಯ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ೧೨ನೇ ಶತಮಾನದ ವಚನಕಾರರು ವಚನ-ಗೀತೆ, ಪದ ಇವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಚಿತವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ವಚನಗಳು ಗದ್ಯವೂ ಹೌದು, ಹಾಗೆನೇ ಪದ್ಯವೂ ಹೌದು. ಕೆಲವು ವಚನಗಳು ಗದ್ಯದಂತೆ ಭಾಸವಾದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವಚನಗಳು ಪದ್ಯದಂತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಅದೇನೆ ಇರಲಿ ವಚನಕಾರರ

ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಚನಗಳು ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಅವರ ವಚನಗಳಲ್ಲೇ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ನಮ್ಮದು ಗೇಯಪ್ರಧಾನವಾದ, ಕೇಳುಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಮನಸ್ಸು ಎನ್ನುವುದು ಸೂಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ಹಿರಿಯರ ಸಮಕಾಲೀನನಾದ ಜೇಡರ ದಾಸಿಮಯ್ಯನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಶರಣರು ಒಂದೆಡೆ ಸೇರಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಶರಣರ ಗೋಷ್ಠಿಗಳಲ್ಲಿ ವಚನ ಗಾಯನವೂ ಇದ್ದಿರಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಕಾಲಕ್ಕೆ "ಶಿವಾನುಭವಗೋಷ್ಠಿಗಳೆಂಬ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಿವಶರಣರು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಧಾರೆಯನ್ನು ವಚನಗೀತೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪುಟಿಯ ಬಿಟ್ಟರು"[೨] ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಇದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಠಿ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ವಚನಗಳನ್ನು ನಾದಾತ್ಮಕತೆಯಿಂದ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ವಚನಕಾರರ ವಚನಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ "ಆನು ಒಲಿದಂತೆ ಹಾಡುವೆ"[೩] "ಆನಂದದಿಂದ ಆಡುವೆ ಹಾಡುವೆನಯ್ಯಾ"[೪] "ಹಾಡಿದೊಡೆನ್ನೊಡೆಯನ ಹಾಡುವೆ"[೫] "ಲಕ್ಷದ ಮೇಲೆ ತೊಂಬತ್ತಾರು ಸಾವಿರ ವಚನವ ಹಾಡಿ"[೬] "ತ್ರಿವಿಧ ನಾಸ್ತಿಯಾದ ಬಳಿಕ ನನ್ನ ನಾ ಹಾಡಿಕೊಂಡೆ"[೭] ಇಂಥ ಹಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಅನೇಕ ವಚನಗಳ ಸಾಲುಗಳು ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಇತರರ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. "ಎರಡೆಂಬತ್ತು ಕೋಟಿ ವಚನವ ಹಾಡಿ ಹಲವು ಹಂಬಲಿಸಿತ್ತೆನ್ನಮನ ನೋಡಯ್ಯಾ... ಗುಹೇಶ್ವರ ಲಿಂಗವನರಿದ ಬಳಿಕ ಗೀತವೆಲ್ಲಾ ಒಂದು ಮಾತಿನೊಳಗು"[೮] ಎಂಬ ಅಲ್ಲಮ ಪ್ರಭುವಿನ ವಚನವು ಹಾಡುವ ಬಗೆಗೆ ಮತ್ತು ಹಾಡಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ವಚನಗಳೇ ಗೀತೆಗಳು ಕೂಡ ಆಗಿವೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೇನೆ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿರುವ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯ ವಚನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ವಚನಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದ ಬಗೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. "ನಾ ನಿನ್ನ ಹಾಡಿದಲ್ಲದೆ ಸೈರಿಸಲಾರೆನಯ್ಯಾ"[೯] "ಪರವಶದೊಡನೆ ಹಾಡುವೆ"[೧೦] "ಸಮರತಿಯಿಂದ ನಿಮ್ಮ ಹಾಡುವೆ"[೧೧] ಅದೇ ರೀತಿ ಸಿದ್ಧರಾಮನ ವಚನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ನಮಗೆ ಹಾಡುವ ಬಗೆಗೆ ವಚನಗಳ ಸಿಗುತ್ತವೆ. "ಅರವತ್ತೆಂಟು ಸಾವಿರ ವಚನವ ಹಾಡಿ ಹಾಡಿ ಸೋತಿತೆನ್ನ ಮನ ನೋಡಯ್ಯಾ"[೧೨] ಹೀಗೆ ವಚನಗಳೆಲ್ಲವೂ ಹಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಅವು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಜನರ ನಾಲಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಲಿಂಗವಂತರು ತಾವದ ಬಳಿಕ ಅನುಭವ ವಚನಗಳ ಹಾಡಿ ಸುಖ-ದುಃಖಗಳಭೇದ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ವಚನದ ಒಂದೆ ಜನ ಸಮುದಾಯದ ನೋವಿನ ತುಡಿತವನ್ನು ಕಾಣುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ವಚನಗಳನ್ನು ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ನೋವನ್ನು ಮರೆತಿರಬಹುದು. ಅಂಥ ಶಕ್ತಿ ಆ ವಚನದ ಧಾಟಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎನ್ನಬಹುದು.

ಹಾಗೆ ಕಳಿಂಗ ದೇಶದ ಮಹದೇವಶೆಟ್ಟಿಯು ತನ್ನ ರಾಜ್ಯದ ಶರಣನೊಬ್ಬನು ಹಾಡಿದ ರಳಗಳೆ "ಬೇಡಿ ಬೇಡಿ ಶರಣಂಗೆ ನೀಡದಿರ್ದಡೆ ತಲೆದಂಡ ಕೂಡಲಸಂಗ ಅವಧಾರು"[೧೩] ಎಂದು ಹಾಡಿ ರೋಮಾಂಚನಗೊಂಡನೆಂದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ವಚನಕಾರರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ವಚನ ಮತ್ತು ಗೀತೆ ಎಂಬ ಎರಡು ಪದಗಳು ಒಂದೇ ಎನ್ನುವಂತೆ ವ್ಯವಹರಿಸಿರುವುದು ಅನೇಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಚನ-ಗೀತೆಗಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪ ತಿಳಿದಂತೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಜನರಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡು ಆನಂತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವ-ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಾದಾತ್ಮಕ ಗುಣದಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರವರ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿರಬೇಕು.

ಕಾಲನಂತರದ ವಚನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗಲೂ ವಚನಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಬಗೆಗೇ ನಮಗೆ ಅನೇಕ ವಚನಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಉದಾ : "ಶಾಂತಿಯ ಮಾಡ ಹೋದಡೆ ಬೇತಾಳವಾಯಿತ್ತಯ್ಯ

......................

ಅಳಲಿ ಬಳಲಿ ತೊಳಲಿ ಆಡಿ ಹಾಡಿ ಹಂಬಲಿಸಿ

ಅನಂತ ಅವಸ್ಥೆಯಿಂದ

ಲಕ್ಷದ ಮೇಲೆ ತೊಂಬತ್ತಾರು ಸಾವಿರ ವಚನವ ಹಾಡಿ

ಆಚಾರ ವಿಚಾರದಿಂದ"[೧೪]

"ಅಯ್ಯಾ ಹಿಂದೆಯಾನು ಮಾಡಿದ ಮರಹಿಂದ ಬಂದೆ ನೀ ಭವದಲ್ಲಿ

ಲಕ್ಷದ ಮೇಲೆ ತೊಂಬತ್ತಾರು ಸಾವಿರ ಗೀತಂಗಳ ಆಡಿ ಹಾಡಿ

ಆ ದಾಸೋಹವೆಂಬ ಮಹಾಗಣ ಸಂಕುಳದೊಳೆನ್ನ ನಿರಿಸಿ"[೧೫]

ಹೀಗೆ ವಚನಗಳನ್ನು ಗೀತವೆಂದು ಗಣಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇರುವಷ್ಟು ನಿದರ್ಶನಗಳು 'ಗೀತ'ಗಳನ್ನು ವಚನವೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದಕ್ಕೂ ಇವೆ. ವಚನ-ವಾಚನ-ಕಾವ್ಯ-ವಾಚನ-ಬಾಜನೆ-ಬಾಜನಗಬ್ಬ-ಬಜಾಬಜಂತರಿ ಇವೆಲ್ಲಾ ಹಾಡು ಮತ್ತು ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಚನಗಳಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಬಾಯಿಂದಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಮಗೆ ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ವಚನಕಾರರೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೆ ಮನದಣಿಯೇ ಹಾಡಿ ಹಾಡಿ ತಮ್ಮ ಮನದ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಹಿಂಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಏನೋ ಒಂದು ಮಾಂತ್ರಿಕ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ. ಅದು ಅಂತರಂಗ ಮತ್ತು ಬಹಿರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಶಿವನ ಹಂಗಿನಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ನೆನೆದು ಅದು ಇನ್ನೂ ಜನಮುಖಿಯಾಗಲಿ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಅನುಭವ ಮಂಟಪವನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡು ಎಲ್ಲರೆದುರು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಹಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಶಿವನನ್ನು, ಸ್ತುತಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಆಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಜನರೂ ಹಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ವಚನ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಡುತ್ತಲೇ ಜನಮುಖಿಯಾದಂಥ ಹಾಡುಗಳಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದವು ಎನ್ನಬೇಕು.

ವಚನಕಾರರ ವಚನಗಳ ಹಿಂದಿನ ಉದ್ದೇಶದ ಕುರಿತು ಕೆಲವೊಂದು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸ್ತಪಿಸಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ರಚನೆಯ ಆನಂತರ ವಿಚಾರಕ್ಕೂ ರಚನೆಗಳ ಮೊದಲಿನ ತುಡಿತಕ್ಕೂ ಅಜಗಜಾಂತರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ವಚನಗಳನ್ನು ಆನಂತರ ಹಾಡಿದರ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಆಸ್ತೆ ಜಾಸ್ತಿ. ಇನ್ನಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಚಾರಿಸಿದಾಗ ವಚನಗಳು ರಚನೆಯಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅವರ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಮನೆಮಾಡಿದ್ದ ವೇದನೆ, ಸಂತೋಷ, ಹರ್ಷ ಹೊರಹಾಕಬೇಕೆಂಬ ಅದಮ್ಯ ಬಯಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಮೂಲತಃ ಸಂವೇದನೆಯ ಗುಣ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಹೊರಹಾಕಿ ತಮ್ಮ ಭಾರವನ್ನು ಇಳಿಸಿಕೊಂಡರೆಂದರೆ ಸರಳವಾದ ಮಾತಾದೀತು. ಆ ಹೊರಹಾಕುವ ಸಂವೇದನೆಯ ತುಡಿತ ಒಂದು ಗೇಯಗುಣವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಹೊರಬರುವ ಸ್ಥಿತಿ ಇದೆಯಲ್ಲ ಅದು ನಮಗೆ ಸಿಗಬೇಕು. ಆ ತುಡಿತದ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವಚನಕಾರರ ಸಂವೇದನೆಯೂ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಜನ ವಚನಕಾರರಿದ್ದರೋ ಅಷ್ಟು ಸಂವೇದನೆಗಳು, ಅಷ್ಟು ಗೇಯಗುಣಗಳು, ಅಷ್ಟು ನಾದ-ಲಯಗಳು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದ ಪರಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾದುದು. ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಯಾಣದಲ್ಲಿ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಸ್ಫೋಟಗೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ತುರ್ತು ಏನೇ ಇರಲಿ, ಅಷ್ಟೊಂದು ನರೆಟಿವ್ ಸ್ಟೈಲ್‌ಗಳು ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕದ್ದು ನಮ್ಮ ಭಾಗ್ಯ. ಅಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಚನದ ಹಿಂದೆ ಒಂದೊಂದು ನಾದ-ಲಯ, ಭಾವ, ಧಾಟಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವಚನಗಳ ಆ ಸ್ಫೋಟಗುಣ ಅಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದಾಗಲಿ, ವಾಚನ ಮಾಡುವುದಾಗಲಿ, ಓದುವುದಾಗಲಿ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಗುಣವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆನಂತರ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಹಾಡಿದ ಭಾವಕ್ಕೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ವತಃ ಹಾಡಿ ಅನುಭವಿಸುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಹಾಗೆ ಹಾಡಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿ ಏನೋ ಒಂದು ಚೇತನಶಕ್ತಿ ಸಿಗುತ್ತದಲ್ಲ ಅದೇ ನಾದ. ಆ ನಾದ ವಚನವನ್ನು ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಹಾಡಿದಾಗ, ಓದಿದಾಗ ನಮಗೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ವಚನಕಾರರ ಕೆಲವೊಂದು ವಚನಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡೋಣ.



"ನೀನೊಲಿದೊಡೆ ಕೊರಡು ಕೊನರುವುದಯ್ಯಾ
ನೀನೊಲಿದೊಡೆ ಬರಡು ಹಯನಹುದಯ್ಯಾ
ನೀನೊಲಿದೊಡೆ ವಿಷವೆಲ್ಲ ಅಮೃತವಹುದಯ್ಯಾ
ನೀನೊಲಿದೊಡೆ ಸಕಲ ಪಡಿಪದಾರ್ಥ ಇದಿರಲ್ಲಿರ್ಪುವು
ಕೂಡಲ ಸಂಗಮದೇವಾ"[೧೬]

"ನೀರ ಕಂಡಲ್ಲಿ ಮುಳುಗುವರಯ್ಯಾ
ಮರವ ಕಂಡಲ್ಲಿ ಸುತ್ತುವರಯ್ಯಾ

ಬತ್ತುವ ಜಲವ ಒಣಗುವ ಮರವ
ಮೆಚ್ಚಿದವರು ನಿಮ್ಮನೆತ್ತ ಬಲ್ಲರು
ಕೂಡಲ ಸಂಗಮದೇವಾ"[೧೭]

"ನೀರಿಂಗೆ ನೈದಿಲಿಯೆ ಶೃಂಗಾರ
ಸಮುದ್ರಕ್ಕೆ ತೆರೆಯೆ ಶೃಂಗಾರ
ಊರಿಗೆ ಆಗರವೆ ಶೃಂಗಾಗರ
ನಾರಿಗೆ ಗುಣವೆ ಶೃಂಗಾರ
ಗಗನಕ್ಕೆ ಚಂದ್ರಮನೆ ಶೃಂಗಾರ
ನಮ್ಮ ಕೂಡಲಸಂಗನ ಶರಣರಿಗೆ
ನೊಸಲ ವಿಭೂತಿಯೇ ಶೃಂಗಾರ"[೧೮]

"ನಾದಪ್ರಿಯ ಶಿವನೆಂಬರು
ನಾದಪ್ರಿಯ ಶಿವನಲ್ಲಯ್ಯಾ
ವೇದಪ್ರಿಯ ಶಿವನೆಂಬರು
ವೇದಪ್ರಿಯ ಶಿವನಲ್ಲವಯ್ಯಾ
ನಾದವ ನುಡಿಸಿದ ರಾವಳಂಗೆ ಅರೆ ಆಯುಷ್ಯವಾಯಿತ್ತು
ವೇದವಮಾಡಿದ ಬ್ರಹ್ಮನ ಶಿರ ಹೋಯಿತ್ತು
ನಾದಪ್ರಿಯನೂ ಅಲ್ಲ
ವೇದಪ್ರಿಯನೂ ಅಲ್ಲ
ಭಕ್ತಿಪ್ರಿಯ ನಮ್ಮ ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವಾ"[೧೯]

"ಕಾಗೆ ಒಂದಗುಳ ಕಂಡಡೆ
ಕರೆಯದೆ ತನ್ನ ಬಳಗವನು
ಕೋಳಿ ಒಂದು ಕುಟುಕ ಕಂಡಡೆ
ಕೂಗಿ ಕರೆಯದೆ ತನ್ನ ಕುಲವೆಲ್ಲವ
ಶಿವಭಕ್ತನಾಗಿ ಭಕ್ತಿಪಕ್ಷವಿಲ್ಲದಿದ್ದಡೆ
ಕಾಗೆ ಕೋಳಿಯಿಂದ ಕರಕಷ್ಟ
ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವಾ"[೨೦]

"ಉಳ್ಳವರು ಶಿವಾಲಯ ಮಾಡುವರು
ನಾನೇನು ಮಾಡಲಿ ಬಡವನಯ್ಯಾ
ಎನ್ನಕಾಲೆ ಕಂಬ ದೇಹವೇ ದೇಗುಲ
ಶಿರ ಹೊನ್ನ ಕಳಶವಯ್ಯಾ
ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವಾ ಕೇಳಯ್ಯಾ
ಸ್ಥಾವರಕ್ಕಳಿವುಂಟು ಜಂಗಮಕ್ಕಳಿವಿಲ್ಲ"[೨೧]

“ನಾದ ಮುನ್ನವೋ
ಬಿಂದು ಮುನ್ನವೋ
ಜೀವ ಮುನ್ನವೋ
ಕಾಯ ಮುನ್ನವೋ
ಜೀವಕಾಯದ ಕುಳಸ್ಥಳಂಗಳ ಬಲ್ಲವರು
ನೀವು ಹೇಳಿರೇ
ಗುಹೇಶ್ವರ
ನೀನು ಮುನ್ನವೋ
ನಾನು ಮುನ್ನವೋ ಬಲ್ಲವರು
ನೀವು ಹೇಳಿರೇ”[೨೨]

ಈ ಮೇಲಿನ ವಚನಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಚನವು ಮೊದಲಿಗೆ ಒಂದು ನಿಯತವಾದ ಲಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಕೊನೆ ಕೊನೆಗೆ ಬರುತ್ತ ಆ ವಚನದ ಭಾಗವು ಬೇರೊಂದು ಲಯಕ್ಕೆ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ವಚನಕಾರನು ಏನನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದುಕೊಂಡಿದ್ದನೋ ಆ ವಿಚಾರ ಓದುಗರಿಗೆ, ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಆ ವಚನದ ತತ್ವ ನೇರವಾಗಿ ಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಈ ತರದ ಲಯದ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

“ನಾದದ ಬಲದಿಂದ ವೇದಂಗಳಾದವಲ್ಲದೆ
ವೇದ ಸ್ವಯಂಭುವಲ್ಲ
ಮಾತಿನ ಬಲದಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರಂಗಳವಾದವಲ್ಲದೆ
ಶಾಸ್ತ್ರ ಸ್ವಯಂಭುವಲ್ಲ
ನಿಲ್ಲು
ಪಾಶಾಣದ ಬಲದಿಂದ ಸಮಯಂಗಳಾದವಲ್ಲದೆ
ಸಮಯ ಸ್ವಯಂಭುವಲ್ಲ
ನಿಲ್ಲು
ಇಂತೀ ಮಾತಿನ ಬಣಬೆಯ ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು
ಆತನ ಕಂಡೆಹನೆಂದಡೆ
ಆತನತ್ಯಲೆಷ್ಟದ್ದಶಾಂಗುಲ
ಆತನೆಂತು ಸಿಲುಕುವನೆಂದಾತನಂಬಿಗರ ಚವುಡಯ್ಯ”[೨೩]

ನಾವು ಹಿಂದೆ ಗ್ರಹಿಸಿದ ಹಾಗೆ ನಾದದ ಬಗೆಗಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಈ ಮೇಲಿನ ವಚನಗಳು ಜೀವ ಮತ್ತು ಅನಂತರ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ವೇದಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಈ ಸೃಷ್ಟಿಯೆ ಒಂದು ನಾದ. ವೇದಾಗಮಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂತಾದ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ನಾದವೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಸೃಷ್ಟಿ ತತ್ವವೇ ನಾದ ಆಗಿದೆ. ನಾದ ಇಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೇ ಜೀವ ಜಂತುಗಳು ರೂಢಿ ನಿಯಮಗಳು

ಇರಲಾರವು ಎನ್ನುವುದು ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾದ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಸತ್ಯ. ಅದೊಂದು ಅಮೂರ್ತ ಸ್ವರೂಪ. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡು ಆನಂತರದ ಲಯದ ಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಚಹರೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಚಹರೆಯೇ ನಾದ.

> "ಪದವನರ್ಪಿಸಬಹುದಲ್ಲದೆ
> ಪದಾರ್ಥವನರ್ಪಿಸಬಾರದು
> ಓಗರವನರ್ಪಿಸಬಹುದಲ್ಲದೆ
> ಪ್ರಸಾದವನರ್ಪಿಸಬಾರದು
> ಗುಹೇಶ್ವರ
> ನಿಮ್ಮ ಶರಣರು ಹಿಂದ ನೋಡಿ ಮುಂದನರ್ಪಿಸುವರು"[೨೪]

> "ಮೊಲೆ ಬಿದ್ದು ಮುಡಿ ಸಡಿಲಿ ಗಲ್ಲ ಬತ್ತಿ ತೋಳು ಕಂದಿದವಳ
> ಎನ್ನನೇಕೆ ನೋಡುವಿರಿ ಎಲೆ ಅಣ್ಣಗಳಿರಾ
> ಕಾಲವಳಿದು ಛಲವಳಿದು ಭವಗೆಟ್ಟು ಭಕ್ತಿಯಾದವಳ
> ಎನ್ನನೇಕೆ ನೋಡುವಿರಿ ಎಲೆ ತಂದೆಗಳಿರಾ
> ಚನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನ ಕೂಡಿ ಕುಲವಳಿದು ಛಲವಳಿದವಳು"[೨೫]

> "ಮೊಲೆ ಮೂಡಿ ಬಂದಡೆ ಹೆಣ್ಣೆಂಬರು
> ಗಡ್ಡಮೀಸೆ ಬಂದಡೆ ಗಂಡೆಂಬರು
> ನಡುವೆ ಸುಳಿವ ಆತ್ಮನು
> ಹೆಣ್ಣೂ ಅಲ್ಲ ಗಂಡೂ ಅಲ್ಲಾ ಕಾಣ
> ರಾಮನಾಥ"[೨೬]

> "ದೇಶ ಗುರಿಯಾಗಿ
> ಲಯವಾಗಿ ಹೋದವರ ಕಂಡೆ
> ತಮಂಧ ಗುರಿಯಾಗಿ
> ಲಯವಾಗಿ ಹೋದವರ ಕಂಡೆ
> ಕಾಮ ಗುರಿಯಾಗಿ
> ಬೆಂದು ಹೋದವರ ಕಂಡೆ
> ನೀ ಗುರಿಯಾಗಿ ಹೋದವರನಾರನೂ ಕಾಣೆ
> ಗುಹೇಶ್ವರ"[೨೭]

> "ಅರವತ್ತೆಂಟು ಸಾವಿರ ವಚನಂಗಳ ಹಾಡಿ ಹಾಡಿ
> ಸೋತಿತೆನ್ನ ಮನ ನೋಡಯ್ಯ
> ಹಾಡುವುದೊಂದೆ ವಚನ ನೋಡುವುದೊಂದೆ ವಚನ

ವಿಷಯಬಿಟ್ಟು ನಿರ್ವಿಷಯನಾಗುವುದೊಂದೆ ವಚನ
ಕಪಿಲಸಿದ್ಧಮಲ್ಲೇಶನಲ್ಲಿ''[೨೮]

''ಅಲ್ಲಿಯರೂಪ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಿತ್ತು
ಇಲ್ಲಿಯ ಬಹುರೂಪ ಎಲ್ಲಿ ಅಡಗಿತ್ತೋ
ಎನ್ನಬಹುರೂಪ ಬಲ್ಲವರಾರೋ
ನಾದ ಹರಿದು ಸ್ವರವು ಸೂಸಿದ ಬಳಿಕ
ಈ ಬಹುರೂಪ ಬಲ್ಲವರಾರೋ
ರೇಕಣ್ಣಪ್ರಿಯ ನಾಗಿನಾಥನಲ್ಲಿ
ಬಸವಣ್ಣನಿಂದ ಬದುಕಿತೀ ಲೋಕವೆಲ್ಲ''[೨೯]

''ಪದವು ಪದಾರ್ಥವು ಎಂಬರು
ಪದವಾವುದೆಂದರಿಯರು
ಪದಾರ್ಥವಾವುದೆಂದರಿಯರು
ಪದವೇ ಲಿಂಗ ಪದಾರ್ಥವೇ ಭಕ್ತ
ಇದನರಿದು ಪದಾರ್ಥವ ತಂದು ಅರ್ಪಿತವ ಮಾಡಬಲ್ಲಡೆ
ಕೂಡಿಕೊಂಡಿತ್ತು ನಮ್ಮ ಕೂಡಲಚೆನ್ನಸಂಗಮದೇವ''[೩೦]

''ತಾಳಮಾನ ಸರಿಸವನರಿಯೆ
ಓಜೆ ಬಜಾವಣೆಯ ಲೆಕ್ಕವನರಿಯೆ
ಅಮೃತಗಣ ದೇವಗಣವನರಿಯೆ
ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವಾ
ನಿನಗೆ ಕೇಡಿಲ್ಲವಾಗಿ
ಆನು ಒಲಿದಂತೆ ಹಾಡುವೆ''[೩೧]

''ಚಿಲಿಮಿಲಿ ಎಂದು ಓದುವ ಗಿಳಿಗಳಿರಾ
ನೀವು ಕಾಣಿರೆ ನೀವು ಕಾಣಿರೆ
ಸರವೆತ್ತಿ ಪಾಡುವ ಕೋಗಿಲೆಗಳಿರಾ
ನೀವು ಕಾಣಿರೆ ನೀವು ಕಾಣಿರೆ
ಎರಗಿ ಬಂದಾಡುವ ತುಂಬಿಗಳಿರಾ
ನೀವು ಕಾಣಿರೆ ನೀವು ಕಾಣಿರೆ
ಕೊಳನತಳಿಯೊಳಾಡುವ ಹಂಸೆಗಳಿರಾ
ನೀವು ಕಾಣಿರೆ ನೀವು ಕಾಣಿರೆ
ಗಿರಿ ಗಹ್ವರದೊಳಗಾಡುವ ನವಿಲುಗಳಿರಾ

ನೀವು ಕಾಣಿರೆ ನೀವು ಕಾಣಿರೆ
ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನೆಲ್ಲಿದ್ದಹನೆಂದು ಹೇಳಿರೆ"[೩೨]

ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯ ಈ ಮೇಲಿನ ವಚನವನ್ನು ಆಲಿಸುತ್ತ ಹೋದರೆ ಅವಳ ಮನದಾಳದ ಬಯಕೆಯನ್ನು ನಿವೇದನೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಗೆ ಒಂದು ಲಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನೀವು ಕಾಣಿರೆ ನೀವು ಕಾಣಿರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಂದು ಸಾಲು ಆದ ನಂತರ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಆ ದಾಟಿಯನ್ನು ತರುತ್ತಾಳೆ. ಇದರ ಮೂಲಕ ಚನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನನ್ನು ಕಂಡವರು ಹೇಳಿರಿ ಎನ್ನುವ ಬಯಕೆಗೆ ಒಂದು ಸಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಲಯದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

"ಸಾವಿಲ್ಲದ ಕೇಡಿಲ್ಲದ ರೂಹಿಲ್ಲದ ಚಲುವಂಗೆ
ನಾನೊಲಿದೆ
ಎಡೆಯಿಲ್ಲದ ಕಡೆಯಿಲ್ಲದ ತೆರಹಿಲ್ಲದ ಕುರುಹಿಲ್ಲದ ಚಲುವಂಗೆ
ನಾನೊಲಿದೆ
ಎಲೆ ಅವ್ವಗಳಿರಾ
ಭವವಿಲ್ಲದ ಭಯವಿಲ್ಲದ ನಿರ್ಭಯ ಚೆಲುವಂಗೊಲಿದೆ
ನಾನು ಸೀಮೆಯಿಲ್ಲದ ನಿಸ್ಸೀಮಂಗೊಲಿದೆ
ನಾನು ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನೆಂಬ ಗಂಡಂಗೆ
ಮಿಗೆ ಮಿಗೆ ಒಲಿದ ಎಲೆ ಅವ್ವಗಳಿರಾ"[೩೩]

"ಮಾತೆಂಬುದು ಜ್ಯೋತಿರ್ಲಿಂಗ
ಸ್ವರವೆಂಬುದು ಪರತತ್ವ
ತಾಳೋಷ್ಠ ಸಂಪುಟವೆಂಬುದೆ ನಾದಬಿಂದು ಕಳಾತೀತ
ಗುಹೇಶ್ವರನ ಶರಣರು ನುಡಿದು ಸೂತಕಿಗಳಲ್ಲ(ಕೇಳ ಮರುಳೆ)"[೩೪]

"ಅಂತರಂಗದ ಭಕ್ತಿ ಹಾದರಗಿತ್ತಿಯ ತೆರನಂತೆ
ಬಹಿರಂಗದ ಭಕ್ತಿ ವೇಶಿಯ ತೆರನಂತೆ
ಅಂತರಂಗವೂ ಅಲ್ಲ ಬಹಿರಂಗವೂ ಅಲ್ಲ
ಶರಣನ ನಿಲುವು ಬೇರೆ ಕೂಡಲಚನ್ನಸಂಗಾ
ನಿಮ್ಮ ಶರಣನ ಪರಿಬೇರೆ"[೩೫]

"ಅಂತರಂಗದ ಅರಿವು ಬಹಿರಂಗದ ಕ್ರಿಯೆ
ಈ ಉಭಯಸಂಪುಟ ಒಂದಾದ ಶರಣಂಗೆ
ಹಿಂಗಿತ್ತು ತನುಸೂತಕ ಹಿಂಗಿತ್ತು ಮನಸೂತಕ
ಕೂಡಲಚನ್ನಸಂಗಯ್ಯನಲ್ಲಿ
ಸಂಗವಾದುದು ಸರ್ವೇಂದ್ರಿಯ"[೩೬]

"ಅಜ್ಞಾನವೆಂಬ ತೊಟ್ಟಿಲೊಳಗೆ
ಜ್ಞಾನವೆಂಬ ಶಿಶುವ ಮಲಗಿಸಿ
ಸಕಲ ವೇದಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬ ನೇಣಕಟ್ಟಿ
ಹಿಡಿದು ತೂಗಿ ಜೋಗುಳವಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ
ಭ್ರಾಂತಿಯೆಂಬ ತಾಯಿ
ತೊಟ್ಟಿಲು ಮುರಿದು ನೇಣು ಹರಿದು
ಜೋಗುಳ ನಿಂದಲ್ಲದೆ
ಗುಹೇಶ್ವರನೆಂಬ ಲಿಂಗವ ಕಾಣಬಾರದು"[೩೭]

"ಅರಿವುದೊಂದೆ ಎರಡಾಗಬಲ್ಲುದೊಂದೆ
ಬೇರೆ ತೋರಬಲ್ಲುದದೊಂದೆ
ತನ್ನ ಮರೆಯಬಲ್ಲುದದೊಂದೆ
ತಾನಲ್ಲದನ್ಯವಿಲ್ಲೆಂದರಿದ ಅರಿವು ನೀನೆ
ಸಿಮ್ಮಲಿಗೆಯ ಚೆನ್ನರಾಮಾ"[೩೮]

"ಆಡಬಾರದ ಬಯಲು
ಸೂಡಬಾರದ ಬಯಲು
ನುಡಿಯಬಾರದ ಬಯಲು
ಹಿಡಿಯಬಾರದ ಬಯಲು
ಈ ಒಡಲಿಲ್ಲದ ಬಯಲೊಳಗೆ ಅಡಗಿರ್ಧ ಭೇದವ
ಈ ಲೋಕದ ಜಡರೆತ್ತ ಬಲ್ಲರೈ ರಾಮನಾಥ"[೩೯]

"ಆಡಿ ಕಾಲು ದಣಿಯವು
ನೋಡಿ ಕಣ್ಣು ದಣಿಯವು
ಹಾಡಿ ನಾಲಿಗೆ ದಣಿಯದು
ಇನ್ನೇವೆನಿನ್ನೇವೆ
ನಾ ನಿಮ್ಮ ಕೈಯಾರೆ ಪೂಜಿಸಿ
ಮನದಣಿಯಲೊಲ್ಲದಿನ್ನೇವೆನಿನ್ನೇವೆ
ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವಾ ಕೇಳಯ್ಯಾ
ನಿಮ್ಮ ಉದರವ ಬಗಿದಾನು ಹೋಗುವ ಭರವನೆಗೆ"[೪೦]

"ಹಾಡುವೆ ನಲ್ಲನ ಬೇಡುವೆ ನಲ್ಲನ
ಕೂಡುವೆ ನಲ್ಲನ ನಿಚ್ಚನಿಚ್ಚ
ನೋಡಾ
ಅವನ ಸಖನೆನಗೆ ಅವನೆ ಸುಖವೆನಗೆ ಅವನೆ ಪ್ರಾಣವು
ಉರಿಲಿಂಗದೇವನೆನಗೆ ಸಂಜೀವನ ಕೆಳದಿ"[೪೧]

“ಹಸಿವಿಂಗೆ ಲಯವಿಲ್ಲ
ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಕುಲವಿಲ್ಲ
ಮರಣಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆಯಿಲ್ಲ
ಆಸೆಗೆ ಹವಣಿಲ್ಲ
ವಂಚಕನನಾಮಿಕ ನಾಚಯ್ಯಪ್ರಿಯ ಚೆನ್ನರಾಮಯ್ಯ”[೪೨]

“ಸತ್ಯವುಳ್ಳಲ್ಲಿ ಶಬುದ ಹಿಂಗದು
ಭಾವವುಳ್ಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಹಿಂಗದು
ಮೂರು ಲೋಕದ ಹಂಗಿನ ಶಬುದವೇನಯ್ಯಾ
ಮುಕುತಿಯನೇವೆನಯ್ಯಾ
ಎನ್ನ ಯುಕುತಿಯ ಮುಕುತಿಯ ಬಕುತಿಯ ಪದವನು ಕಂಡು
ನಾಚಿದನಜಗಣ್ಣತಂದೆ”[೪೩]

“ಶಿಲೆ ಕಮ್ಮಾರನ ಹಂಗು
ಮಾತು ಮನಸ್ಸಿನ ಹಂಗು
ಮನಸ್ಸು ಆಕಾಶದ ಹಂಗು
ಕುರುಹುವಿಡಿದು ಇನ್ನೇತರಿಂದರಿವೆ
ಅರಿವುದಕ್ಕೆ ಸ್ವಯಂಭುವಿಲ್ಲ
ತ್ರಿಪುರಾಂತಕ ಲಿಂಗದಲ್ಲಿ ಗಾವುದಿ ಮಾಚಯ್ಯ
ಹೇಳಿದುದೆ ದಿಟವೆಂಬೆ”[೪೪]

“ರೂಪನೆ ಕಂಡರು
ನಿರೂಪನೆ ಕಾಣರು
ತನುವನೆ ಕಂಡರು
ಅನುವನೆ ಕಾಣರು
ಆಚಾರವನೆ ಕಂಡರು
ವಿಚಾರವನೆ ಕಾಣರು
ಗುಹೇಶ್ವರ
ನಿಮ್ಮ ಕುರುಹನೆ ಕಂಡು
ಕೂಡಲರಿಯದೆ ಕೆಟ್ಟರು”[೪೫]

“ಮುತ್ತು ಮೊಲೆಯ ನುಂಗಿತ್ತು
ಮೊಲೆ ಅಬಲೆಯ ನುಂಗಿತ್ತು
ಅಬಲೆಯ ಬಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಲವಂತರೆಲ್ಲರು ಸಿಕ್ಕಿದರು
ಸುಂಕಕ್ಕಡಹಿಲ್ಲ ಬಂಕೇಶ್ವರಲಿಂಗಾ”[೪೬]

“ಎಲ್ಲರ ಗಂಡಂದಿರು ಪರದಳವಿಭಾಡರು.
ಎನ್ನ ಗಂಡ ಮನದಳವಿಭಾಡ
ಎಲ್ಲರ ಗಂಡಂದಿರು ಗಜವೇಂಟಿಕಾರರು;
ಎನ್ನಗಂಡ ಮನವೇಂಟೆಕಾರ
ಎಲ್ಲರ ಗಂಡಂದಿರು ತಂದಿಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಬರು;
ಎನ್ನ ಗಂಡ ತಾರದೆ ಇಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಬ
ಎಲ್ಲರ ಗಂಡಂದಿರಿಗೆ ಮೂರು
ಎನ್ನ ಗಂಡಗೆ ಅದೊಂದೆ
ಅದೊಂದು ಸಂದೇಹ; ಕದಿರರೆಮ್ಮಿಯೊಡೆಯ ಗುಮ್ಮೇಶ್ವರಾ”[೪೭]

“ಎಲ್ಲರ ಹೆಂಡಿರು ತೊಳಸಿಕ್ಕುವರು;
ಎನ್ನ ಗಂಡಂಗೆ ತೊಳಸುವುದಿಲ್ಲ.
ಎಲ್ಲರ ಗಂಡಂದಿರಿಗೆ ಬಸಿದರು;
ಎನ್ನ ಗಂಡಂಗೆ ಬಸಿವುದಿಲ್ಲ
ಎಲ್ಲರ ಗಂಡಂದಿರಿಗೆ ಬೀಜವುಂಟು;
ಎನ್ನ ಗಂಡಂಗೆ ಅಂಡದ ಬೀಜವಿಲ್ಲ
ಎಲ್ಲರ ಗಂಡಂದಿರು ಮೇಲೆ;
ಎನ್ನ ಗಂಡ ಕೆಳಗೆ, ನಾ ಮೇಲೆ
ಕದಿರೆರೆಕೆಮ್ಮಿಯೊಡೆಯ ಗುಮ್ಮೇಶ್ವರಾ”[೪೮]

“ಬಿಂದುಮಧ್ಯಗತಾ ನಾದ, ನಾದಮಧ್ಯಗತಾ ಕಳೆ
ಕಳೆಯ ಮಧ್ಯಗತಾ ಶೂನ್ಯ, ಶೂನ್ಯ ಮಧ್ಯಗತಾ ಶಿವನು
ಪರಾಪರಾ ಪರವಿಚ್ಛಂತಿ
ಕೂಡಲಚನ್ನಸಂಗಯ್ಯ”[೪೯]

“ಬಿಂದುವಿನೊಳಗೆ ನಾದ ಹೊಂದಿದ ಭೇದವನು
ಲಿಂಗದೊಳಗೆ ಶರಣ ಸಂದಿದ್ದ ಭೇದವ
ಲೋಕದ ಸಂದೇಹಿಗಳೆತ್ತ ಬಲ್ಲರೈ ರಾಮನಾಥ”[೫೦]

“ವೇದ ಯೋನಿಯ ಹಂಗು
ಶಾಸ್ತ್ರ ಯೋನಿಯ ಹಂಗು
ಪುರಾಣ ಯೋನಿಯ ಹಂಗು
ಆಗಮ ಯೋನಿಯ ಹಂಗು
ನಾದದಿಂದ ಉದಿಸಿದವು ಶ್ರೋತ್ರದ ಹಂಗು
ಹೇಳುವ ವೆಜ್ಜ,

ಕೇಳುವುದು ವೆಜ್ಜ,
ತಾ ಹಿಂದೆ ಬಂದುದು ವೆಜ್ಜ,
ಈಗ ನಿಂದು ಮಾಡುವುದು ವೆಜ್ಜ,
ಇಂತೀ ವೆಜ್ಜದಜ್ಜೆಯ ಗುದ್ದಿನಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವರಿಗೆ ನಿರ್ಧರವಿಲ್ಲ
ಆತುರವೈರಿ ಮಾರೇಶ್ವರಾ"[೫೧]

ಈ ಮೇಲಿನ ವಚನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ವಚನಗಳು ಕನ್ನಡದ ಅಪೂರ್ವ ರಚನೆಗಳು ಎನಿಸುತ್ತವೆ. ಇದುವರೆಗೂ ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ ವಚನಗಳು ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತು ಸಾವಿರ. ಆ ಇಪ್ಪತ್ತು ಸಾವಿರ ವಚನಗಳ ಹಿಂದಿನ ಭಾವ, ಸಂವೇದನೆ ಭಿನ್ನವಾದಂಥವು. ಹಾಗಾಗಿ ಅವು ಒಂದೊಂದು ವಚನದ ಹಿಂದೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ನಾದ, ಲಯ, ಧಾಟಿ, ಭಾವ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಚಲನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ಕೇಳುಗರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗರಲ್ಲಿ ಚೇತನಶಕ್ತಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ವಚನಕಾರರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಾದವೆಂಬುದು ಜೀವ, ಉಸಿರು, ಸೃಷ್ಟಿ. 'ನಾದ ಮುನ್ನವೋ ಬಿಂದು ಮುನ್ನವೋ ಜೀವ ಮುನ್ನವೋ ಕಾಯ ಮುನ್ನವೋ' ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಸಕಲ ಚರಾಚರಗಳ ಇರುವಿಕೆಗೆ ಅಮೂರ್ತವಾಗಿರುವ ನಾದವೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. 'ನಾದದ ಬಲದಿಂದ ವೇದಾಂಗಳಾದವಲ್ಲದೆ ವೇದಂಗಳು ಸ್ವಯಂಭುವಲ್ಲ, ನಾಭಿ ಮೂಲದಿಂದ ಅಕ್ಷರದ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೂ ನಾದಮೂಲದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿ ತತ್ವವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಅದ್ವೈಯವಾದಿಗಳೂ ನಾದವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ ರೀತಿ ಮಹೋನ್ನತವಾದದ್ದು. ರೂಪಕ್ಕೆ ನಾದ ಮುಖ್ಯ. ನಾದಕ್ಕೆ ರೂಪಮುಖ್ಯ. ನಾದವೇ ರೂಪವಲ್ಲ. ರೂಪವೇ ನಾದವಲ್ಲ. ನಾದ ಮತ್ತು ರೂಪದ ಸಹಚರ್ಯ ಹಾಗೂ ಜೀವ ಅಡಗಿರುವುದು ಲಯದಲ್ಲಿ. ಲಯ ನಾದದ ಕ್ರಿಯಾಸ್ವರೂಪ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದರೆ, ಲಯ ನಾಶದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. "ತಮಂಧ ಗುರಿಯಾಗಿ ಲಯವಾಗಿ ಹೋದವರ ಕಂಡೆ" ಎನ್ನುವ ವಚನದ ಸಾಲುಗಳು ನಾದ-ಲಯವನ್ನು ಬರೀ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನಾಗಿ ತೋರಿಸದೆ ಅದನ್ನೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿ ತತ್ವವನ್ನಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ಯ-ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುವ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯ ಬರೀ ಛಂದೋರೂಪದಲ್ಲಿ 'ವಚನ' ಎನ್ನುವ ಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯದೆ ಸಂವೇದನೆಯ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ರೂಪವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ನೀಡಿದೆ. ಅವರವರ ಉಸಿರು, ಅರಿವು ಹಾಗೂ ಲೋಕಾನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ವಚನಗಳಿಗಿರುವ ಕಾರಣ ನೂರಾರು ನಾದ-ಲಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಟ್ಟವು. ವಚನಗಳು 'ವಚನ' ಎನ್ನುವ ಅಕ್ಷರಿಕ ರಚನೆಗಳಾಗುವ ಮೊದಲು ಅವು ನಾದ ಹಾಗೂ ಲಯ ಪ್ರಧಾನ ಆಂತರಿಕ ರಚನೆಗಳಾಗಿದ್ದವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ವಚನಗಳ ಭೌತಿಕ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಹೊರತಾದ ಒಂದು ನೆಲೆಯನ್ನು ನಾದ-ಲಯ ಪ್ರಧಾನ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಧಾನ ವಚನಗಳ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ

ಸಂವೇದನಾ ಮೂಲವಾದ ಒಳಾರ್ಥವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದರತ್ತ ಹೆಚ್ಚು ತುಡಿದಿದೆ. ವಚನಕಾರನ ವಚನಕ್ಕಿಂತ ವಚನ ರಚನೆಯು ಹಿಂದಿರುವ ಆತನ ಕ್ರಿಯಾಮೂಲ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಕಡೆ ಮುನ್ನುಗ್ಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ವಚನಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಬದಲು, ಅವುಗಳ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಕೆಲಸ ನನ್ನದಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಹೊಸತನ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿದೆ.

ಮೂರ್ತ ಸ್ವರೂಪದ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಅಕ್ಷರರೂಪ ಪಡೆದ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಛಾಂದಸ್ಸಿಕವಾಗಿ ಅದರ ಲಯವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೀಗೆ ನೋಡಬಹುದು.

- ಆದಿ, ಮಧ್ಯ, ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸಗಳಲ್ಲಿ
- ಕೆಲವು ಅಕ್ಷರಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ
- ಶಬ್ದಗಳ ಇಲ್ಲವೆ, ಶಬ್ದಪುಂಜಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ
- ವಾಕ್ಯಗಳ ಅಥವಾ ವಾಕ್ಯಾಂಗಳ ರಚನಾ ಸಾಮ್ಯದಲ್ಲಿ
- ಅರ್ಥಸಾಮ್ಯದಲ್ಲಿ

ಹೀಗೆ ವಚನಗಳು ಭೌತಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಆಂತರಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಾಗಲಿ ಹೇಗೆ ಅವು ನಾದ-ಲಯಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೆ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೆ ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನ ನೆರವೇರಿಸಿದೆ.

## ೪.೨. ರಗಳೆ

ನಡುಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಗಳೆಗೆ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಹಿಂದೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ರಗಳೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಮಹತ್ವ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗಿಲ್ಲ. ಅಂಥ ರಗಳೆಯ ರೂಪವನ್ನು ಹರಿಹರ ಕವಿ ನಡುಗನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ. ರಗಳೆಯೆಂಬ ಏಕಮೇವ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಶಿವಶರಣ-ಶರಣೆಯರನ್ನು ತನ್ನ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ನಾಯಕಿ-ನಾಯಕರನ್ನಾಗಿ ಭಕ್ತಿಪಾರಮ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಪುರಾಣದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಹರಿಹರ.

ನಿರರ್ಗಳವಾದ ಲಘು ಲಯದಲ್ಲಿ, ಏಕಮೇವ ಭಾವಲಹರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುವ ರಗಳೆಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದರೆ/ಓದುತ್ತಿದ್ದರೆ ಮೈ-ಮನಸ್ಸು ಜುಮ್ಮೆಂದು ನಮ್ಮನ್ನು ಒಳಗು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಚೈತನ್ಯ ರಗಳೆಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಗಳೆಯ ಪೂರ್ವ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಹೋಗದೆ ಅದರ ಕುರಿತು ಯಾವುದೇ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬೆಳಸದೆ ಅದರ ಭಾವ, ಲಯ, ನಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಒಟ್ಟಂದವನ್ನು ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹರಿಹರ ಮೂಲತಃ ಭಕ್ತಿ ಕವಿ. ಅವನು ಭಕ್ತಿಯ ಪಾರಮ್ಯವನ್ನು ಮೆರೆದದ್ದು ತನ್ನ ರಗಳೆಗಳಲ್ಲಿ. ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಹರಿಹರನಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನದಲ್ಲಿದ್ದ

ಶಿವಶರಣರ ವಿವರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ರಗಳೆಗೆ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೊಂದು ಪುರಾಣದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಪುರಾಣದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ದೇವರಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಶರಣರನ್ನು ದೇವರಮಟ್ಟಕ್ಕೇರಿಸುವ ಸ್ವರೂಪ ಅದ್ಭುತವಾದುದು. ಹೇಳಿಕೇಳಿ ೧೨ನೇ ಶತಮಾನ ಭಕ್ತಿಯುಗ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗಲೂ ನಾವು ಧಾರ್ಮಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಬಿಟ್ಟು ನೋಡಲಿಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಅನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ನೆಲೆಗೆ ತಂದು ಅದರಡಿಯಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಈ ಭಕ್ತಿ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೆಲೆಯಿದೆ. ಆ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಕ್ತನು ತನ್ನ ದೇವರನ್ನು ನಂಬಿ ಸರ್ವಾರ್ಪಣ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತನಗಾವ ಸ್ವತಂತ್ರ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ; ಎಲ್ಲವೂ ಶಿವನಿಗೆ ಅರ್ಪಿತ. ನಿನಗೆ ನನ್ನನ್ನು ಅಧೀನ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ; ಇಹಪರ ಎಲ್ಲ ನೀನೆ; ಗತಿ ಮತಿ ನೀನೆ; ನಿನಗೆ ಯಾವುದು ಒಳ್ಳೆಯದೋ ಅದನ್ನು ತಿಳಿಸು; ಯಾವ ರೀತಿ ಏನು ಮಾಡಿದರೆ ನಿನಗೆ ತೃಪ್ತಿಯಾದೀತೋ, ಸ್ವೀಕೃತವಾದೀತೋ ಅದನ್ನು ಹೇಳಿ ಆ ರೀತಿ ನನ್ನ ಕೈಯಿಂದ ಮಾಡಿಸಿಕೋ; ನನ್ನನ್ನು ಉದ್ಧಾರಮಾಡು ಎಂಬ ಅರ್ಪಣ ಭಾವದೊಂದಿಗೆ ಕವಿ ಇಡೀ ಮನಸ್ಸು ಪರವಶವಾಗುವ ಭಕ್ತಿ-ಭಾವವನ್ನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತುಂಬುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಮರ್ಪಣ ಭಾವ ತುಂಬುವಲ್ಲಿ ಕವಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾದ-ಲಯ, ಭಾವ-ಧಾಟಿ, ನಡಿಗೆಯ ರೀತಿ ಭಾಷೆಯ ಬಂಧ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಗೀತೆಗಳಿಗೆ ಸರ್ವ ಚೈತನ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗುವಂಥ ಭಾವವನ್ನು ಕವಿ ತುಂಬಿದ್ದಾನೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ರಸಿಕಚಕ್ರಿ ಹರಿಹರನ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ವೈಖರಿ ಬಹಳ ಅಪೂರ್ವವಾದುದು. ಅವನದು ಆತ್ಮಸಾಹಿತ್ಯ. ಇದು ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ನವರಸಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ಹೇಗಿರುತ್ತದೆಂದರೆ ಎಂಟು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉದ್ರೇಕಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ, ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಉದ್ರೇಕಗೊಳಿಸುತ್ತಲೇ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಉಪಶಮನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯವಸ್ತು, ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಶೈಲಿಗಳಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯತಂತ್ರದ ವಿಷಯವಾಗಿಯೂ ಹರಿಹರ ತುಳಿದಿದ್ದು ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸ ಹಾದಿಯನ್ನು. ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಕಟ್ಟಡ. ಅದರ ರಚನೆ ಒಂದು ತಂತ್ರ. ಈವರೆಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದ್ದ ಚಂಪೂ, ವಚನ ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ 'ರಗಳೆ' ತಂತ್ರವನ್ನು ಕವಿ ಹರಿಹರ ತನ್ನ ದೇಸೀ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹುಡುಕಿದ. ಜನಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದ, ಪಂಪಾದಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಛಂದೋಪ್ರಕಾರ'ವಾಗಿದ್ದ ರಗಳೆ ಹರಿಹರನ ಕೈಯಲ್ಲಿ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಮೈಮುರಿದು ಎದ್ದಿತು. ಲಲಿತ, ಮಂದಾನಿಲ, ಉತ್ಸಾಹ, ದ್ವಿಗುಣ ಉತ್ಸಾಹದ ಛಂದೋಚರಣಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಈ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ೩,೪,೫ ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹದಗೊಳಿಸಿದ

ರೀತಿ ವಿಶಿಷ್ಟವೆನಿಸಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಸಂಭವಿಸಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಗಣವಿನ್ಯಾಸ, ಭಾಷಾವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಏಕತಾನತೆಯನ್ನು ಮುರಿದು ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ. ರಗಳೆಯೆಂಬುದು ದ್ವಿಪದಿಗಳ ಶ್ರೇಣಿ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದ್ವಿಪದಿ ಆದಿಪ್ರಾಸದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಅಕ್ಷರಕ್ಕೆ ವಾಕ್ಯವಾಗಿ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅದು ಎರಡನೆಯ ಸಾಲಿಗೂ ಮುಂದುವರಿಯುವ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟನು. ಸಾಲದುದಕ್ಕೆ ಮಧ್ಯಪ್ರಾಸವನ್ನಿಟ್ಟು ಚರಣವನ್ನು ತುಂಡು ಮಾಡುವ ದಾರಿ ತೋರಿದನು. ಒಟ್ಟಾರೆ ರಗಳೆಯೆನ್ನುವುದು ಕಟ್ಟಿಮುಗಿಸಿದ ಕೃತಿಯಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕೆಂದರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಚರಣಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ರೈಲು ಬೋಗಿಗಳಂತೆ ಬೆಳೆಸಬಹುದಾದ ಮುಕ್ತತೆ ಅದರ ಗುಣವಾಗಿದೆ. ಈ ಗುಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಹರಿಹರನ ರಗಳೆ ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸರಳ ರಗಳೆಯಾಗಿ, ಮಹಾಛಂದಸ್ಸಾಗಿ ಮೈಮುರಿಯುತ್ತ ಬಂದಿತು. ಅಂದರೆ ಚಂಪೂ, ಷಟ್ಪದಿ ಮೊದಲಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಒಂದು ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಿಂತುಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟರೂ, ವಚನದಂತೆ ರಗಳೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ದುಡಿಯುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅದರ ಮುಕ್ತ ರಚನೆಯೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಹರಿಹರ ಕಾಯಕದ ಜೊತೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವುದು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಸುಖವನ್ನು ಕಾಣುವುದು. ಆ ಸುಖವನ್ನು ಕಾಣಬೇಕಾದರೆ ತಾವು ಕೈಗೊಂಡ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಶಿವನನ್ನು ಆಗುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಯದು. ಆಗ ಶಿವನು ಇವರ ಕಾಯಕನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ವೇಷಧಾರಿಯಾಗಿ ಬಂದು ಅವರಿಗೆ ಒಲಿಯುವುದು. ಇಂತಪ್ಪ ಪರಿಯನ್ನು ಕಾಣಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ಹರಿಹರನ ರಗಳೆಗಳನ್ನು ಓದಬೇಕು. ಅವನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅದೇನು ಮಾಟವಿದೆಯೋ ಓದುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಆ ಧಾಟಿ ಮನುಷ್ಯನ ಭಕ್ತಿಪೂರ್ವಕವಾದ ನುಡಿ ಮುತ್ತುಗಳನ್ನು ಹರಿಸುವಪರಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದುದು. ಇಲ್ಲಿ ಗುಂಡಯ್ಯನ ಭಕ್ತಿ ಪರವಶತೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಶಿವನನ್ನು ಕವಿ ಸುಂದರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಒಮ್ಮೆ ಶಿವನು ಕೈಲಾಸದಲ್ಲಿ ಓಲಗದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರಬೇಕಾದರೆ ಗುಂಡಯ್ಯ ಗಡಿಗೆ ಬಾರಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಓಲಗದಲ್ಲಿ ಪಾರ್ವತಿಯೊಡನೆ ಕುಳಿತಿದ್ದ ಶಿವ ಗುಂಡಯ್ಯನ ಗಡಿಗೆ ಶಬ್ದ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಆ ನಾದಕ್ಕೆ ಮನಸೋತು ನರ್ತಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೇಕೆ? ಇಂದಿನ ನಿಮ್ಮ ರೀತಿ ಹೊಸಪರಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಪಾರ್ವತಿ ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಶಿವನು 'ಗುಂಡಯ್ಯನ ಹೃದಯದೊಳಾಡುತಿರ್ದ | ತಂಡರಸುಖದೊಳ್ ಮೂಡುತಿರ್ದ | ಸಲ್ಲೀಲೆಯೊಳ್ ಎನ್ನಂ ಮರೆದಿರ್ದೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪರಿಯನ್ನು ಹರಿಹರನ ಕುಂಬಾರ ಗುಂಡಯ್ಯನ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಪಡೆದ ರೀತಿಯನ್ನು ಕವಿ ಅಭೂತಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಅದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತ ಹೋದರೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಎದ್ದು ಕುಣಿದಾಡುತ್ತದೆ. ನರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಸುಖಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಭಾವವನ್ನು, ಆ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಗ ಶಿವನ ಭಕ್ತಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ಪರವಶವಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

“ಬಂದೆಂದಿನ ತೆರದಿಂ ಮಾಡುತ್ತಿರೆ
ಸಂದೊಪ್ಪುವ ಪೂಜೆಗಳೊಳಗಳವಡುತಿರೆ
ಕಾಮಹರಂ ನಲಿ ನಲಿದಾಡುತ್ತಿರೆ
ತಟಪಟ ತಂದಣ ದಿಂಧಿಮಿಕೆನಿಸುವ
ತಟಕಂ ದಟ ಧಿಕ್ಕಟ ತಟಕವೆನಿಸುವ
ಹಲಗೆಯ ಶಬ್ದಂ ಕರಡೆಯ ಶಬ್ದಂ
ಹಲಗೆಯ ಶಬ್ದಂ ಮುರಜದ ಶಬ್ದಂ
ಮಡಕೆಯ ದನಿಯಾವುಜದ ಸುನಾದಂ
ಮಡಕೆಯ ದನಿ ಪೊಸ ಕಹಳೆಯ ನಾದಂ
ತಾಳಂ ಕೌಸಾಳದ ಪೊಸನಾದಂ
ಸೂಲಗೆ ಮೇಳವಣೆಯ ಮೃದುನಾದಂ
ತಾನಾಗಿರೆ ಮಧೂರತೆಯಂ ಬೀರುತೆ
ನಾನಾ ವಿಧ ನವಗತಿಯಂ ತೋರುತೆ
ಹೊರಗಲ್ಲಾಡಲು ಶಿವನೊಳಗಾಡಲು
ತೆರಹಿಲ್ಲದ ಪುಳಕಂಗಳ್ಮೂಡಲು
.......................................
ಬಂದರನರಿಯದೆ ಹೋದರನರಿಯದೆ
ನಿಂದರನರಿಯದೆ ನೆರೆದರನರಿಯದೆ
ಊಟವನರಿಯದೆ ನಿದ್ರೆಯನರಿಯದೆ
ತೂಗಾಡುತೆ ಮಡಕೆಗಳಂ ಬಾರಿಸಿ
ಜೋಗಂಬೋಗುತ್ತಂ ನೆರೆ ಬಾರಿಸಿ
ಅಡ್ಡಂ ತಿಗಟಂ ಬರಿವುತೆ ಬಾರಿಸಿ
ಅಡ್ಡಂ ಬಿತ್ತರಿಸುತ್ತಂ ಬಾರಿಸಿ
ಕುಣಿವುತೆ ಕೂಗುತೆ ನಲವಿಂ ಬಾರಿಸಿ
ಮಣಿವುತೆ ತಣಿವುತೆ ಮುದದಿಂ ಬಾರಿಸಿ
ಒಳಗಣಂ ಶಿವನಂ ನೆರೆ ಸಾಗಿಸುತಂ
ಬೆಳಗುವ ಬೆಳಗಂ ನೆರೆ ಜೋಗಿಸುತಂ
ನೃತ್ಯದ ನೆಲೆಯೊಳ್ಮನವೆರಗುತ್ತಂ
ಸತ್ಯದ ಸುಖದೊಳ್ಮುಳುಗಾಡುತ್ತಂ
ಬಾರಿಸಿ ಬಾರಿಸಿ ನಿಲುತಂ ನಿಲುತಂ
ಸೇರಿದ ಸುಖದೊಳ್ಸಲುತಂ ಸಲುತಂ
ಪಲವಂ ದಿವಸಂ ಸಲೆ ಬಾರಿಸುತಿರೆ
ಬಲವಿಂ ಸರ್ವೇಶತನಾಡಿಸುತಿರೆ

ನಂಬಿದ ಭಕ್ತನನರಿಯದುದೆಲ್ಲಂ
ಕುಂಬರನೆಂದಿಪ್ಪುದು ಜಗವೆಲ್ಲಂ"[೫೨]

ಹೀಗೆ ಈ ಮೇಲಿನ ರಗಳೆಯನ್ನು ಹಾಡುತ್ತ ಹೋದರೆ ಭಕ್ತಿಯ ಉತ್ಕಟತೆಯನ್ನು ಗುಂಡಯ್ಯ ತನ್ನ ಕಾಯಕ ನಿರತವಾದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಶಿವನನ್ನು ಪೂಜಿಸಿ ಅವನಿಗೆ ಹರುಷವಾಗಲಿ ಎನ್ನುವ ನೆಪದೊಳಗೆ ಗಡಿಗೆಯನ್ನು ಬಾರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಬಾರಿಸುವಿಕೆಯ ಇಂಪನ್ನು ಆಲಿಸಿದ ಶಿವ ಪಾರ್ವತಿಯರು ಬಂದು ಅವನ ಭಕ್ತಿಗೆ ಮೆಚ್ಚುವುದು ಕಥೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ರೂಪ. ಆದರೆ ಕವಿ ಹರಿಹರ ಆ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಹಾಡಿ ಭಾವ-ಪೂರ್ಣವಾದ ಭಕ್ತಿಯ ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಶಿವನ ಮನಸ್ಸು ಸಹ ಇದಕ್ಕೆ ಪರವಶವಾಗುವ ಪರಿ ಮಾರ್ಮಿಕವಾದುದು. ಅಂದರೆ ಕವಿ ರಗಳೆಯ ಮೂಲಕ ಕೇವಲ ಒಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದಷ್ಟೆ ಆಗಿರದೆ; ಅದು ಜನರಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸುತ್ತದೆ ಆ ಭಾವ ಕೆರಳಬೇಕಾದರೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮನಗಾಣುತ್ತಾನೆ. ಭಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪ, ಭಕ್ತನ ಉತ್ಕಟಪ್ರೇಮ, ತಾನು ಕೈಗೊಂಡ ಕಾಯಕದ ನೆಮ್ಮದಿ ಇವೆಲ್ಲ ಏಕರೂಪವೆಂಬಂತೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಾಕಗೊಂಡಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಶಿವನನ್ನು ಕಂಡ ಭಕ್ತ, ಭಕ್ತನನ್ನು ಕಂಡ ಶಿವ ಹೀಗೆ ಇಬ್ಬರೂ ಮೈ ಮರೆತು ಕುಣಿಯಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ನೆರೆದಿದ್ದ ಗಣಪತಿ, ಸಕಲ ಸ್ಥಾವರ ಜಂಗಮರೆಲ್ಲಾ ಕುಣಿದಾಡತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಜಗತ್ತೆಲ್ಲವೂ ಶಿವನ ಸ್ವರೂಪ, ಆ ಸ್ವರೂಪವೇ ಮನಸೋತು ಕುಣಿಯಲು ತೊಡಗಿದಾಗ ಎಲ್ಲವೂ ಕುಣಿಯತೊಡಗುವುದು ಸಹಜ. ಹೀಗೆ ಹರಿಹರ ತನ್ನ ಅದಮ್ಯ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಶಿವನ ಚೈತನ್ಯ ಸ್ವರೂಪ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಜನಪದರು ಸಹ ನಾದಬ್ರಹ್ಮ, ಶಿವ ನಾದಸ್ವರೂಪಿ ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳು ಹರಿಹರನ ರಗಳೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

"ಮಲುಹಣನ ಧ್ವನಿಯೆಂದು ಗಳಗಳನೆ ನಡೆತಂದು
ಮಲುಹಣ ಇದೇಕಿಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವರೇ ನೀನೆಂದು
ಕೆಟ್ಟಿ ನೀನೇಕಿಲ್ಲಿ ನಿಂದಿರ್ದೆ ಹೋಗೆನುತೆ
ಮುಟ್ಟಿ ಕೈಗೊಡಹೆ ಕಡು ವಿರಹಕ್ಕೆ ಕಂಪಿಸುತೆ
ಹೋಗಲುರಿಯೊಳಗೆ ತುಪ್ಪವನೆರೆದು ತೆರನಾಗೆ
ಹೊಗರೆಗೆಳಟ್ಟಣಿಸಿ ಮುಸುರಿ ಮನಮಂ ತಾಗೆ
ಮತ್ತೆ ವಿರಹಂ ನೆಗೆದು ಕರಣದೊಳು ನೂರ್ಮಡಿಸೆ
ಹೊತ್ತಿ ಹೊಣೆಯಿಲ್ಲದೊಳಗುರಿವಂದು ನೂರ್ಮಡಿಸೆ
ನಿಂದಿರ್ದನಿರ್ದನಿರ್ದಂ ಮಹಾ ನಿಶೆಯೊಳಗೆ
ಸಂದಣಿಸಿ ಮುಂದೈಸಿ ಕವಿವ ಹೊಸ ಹಿಮದೊಳಗೆ"[೫೩]

ಅಕ್ಕ ಕೌಶಿಕರಾಜನನ್ನು ತೊರೆದ ಸನ್ನಿವೇಶ

“ಎಂದು ವೈರಾಗ್ಯದಿಂದ ಗೀತವಂ ಪಾಡಿ
ಮುಂದಿರ್ದ ಕಾಮುಕನನಲೆ ಶೋಷದಿಂ ನೋಡಿ
ಎಲೆಲೆ ಕೌಶಿಕ ಹೋಗು ನೀನೇಕೆ ನಾನೇಕೆ
ನೆಲವನರಿಯೆ ನಿನ್ನೊಡನೆ ಪುದುವಾಳ್ವುದೆನಗೇಕೆ
ತಮವೆತ್ತ ಬೆಳಗೆತ್ತ ಶಿಖಿಯತ್ತ ತಂಪೆತ್ತ
ಭ್ರಮೆಯೆತ್ತ ತಿಳಿವೆತ್ತ ಬಿಸಿಲೆತ್ತ ಶಶಿಯೆತ್ತ
ನೀನೆತ್ತ ನಾನೆತ್ತ ಪೋಗು ಪೋಗುಲೆ ಮರುಳೆ
ಏನೆಂದು ಬಂದೆ ಎಲೆ ತರುಳ ನಿನಗಾಂ ಪುರುಳೆ
ನಿನ್ನ ವೇಷಂ ನಿನಗೆ ಎನ್ನ ವೇಷವದೆನಗೆ
ನಿನ್ನ ಪವಣೇ ಘನಘನಂ ಭಕ್ತರೂರ್ವರೆಗೆ
ನಿನ್ನ ಪುಣ್ಯದ ಬೆಳಸು ನಿನಗಿಲ್ಲ ಕೌಶಿಕನೆ
ಎನ್ನ ಭಾಗ್ಯದ ಫಲವನೀಶ್ವರಂ ತಪ್ಪುವನೆ
ಎನ್ನಂತೆ ಬಾಳ್ವುದೆನಗಿಂತಿದೆ ಘನವೆನಗೆ
ಇನ್ನೇಕೆ ನಿನ್ನ ಸಂಗಂ ಬೇಡ ಬೇಡನಗೆ”[೫೪]

ತಿರುನಾಳ್ಪೋವರ ರಗಳೆ

“ನಿಚ್ಚಂ ನಾಳೆಂಬಾ ಭರವಿಡಿದುದು
ಅಚ್ಚರಿ ತಿರುನಾಳಾರ್ತ ಪಿಡಿದುದು
ಕೀಳ್ವುದು ಕಳೆ ನೆನೆವುದು ಪೊನ್ನಾಂಬಲ
ಉಳ್ವುದು ಕೈ ಕಾಣ್ಬುದು ಪೊನ್ನಾಂಬಲ
ಇರ್ಪುದು ಮನೆ ಮನದೊಳ್ ಪೊನ್ನಾಂಬಲ
ತಪ್ಪದೆ ನೆನೆವುದು ಮನ ಪೊನ್ನಾಂಬಲ
ಇಂಪುಂ ತಂಪುಂ ನೆರೆ ಪೊನ್ನಾಂಬಲ
ಹಂಪಂ ಸೊಂಪಂ ನೆರೆ ಪೊನ್ನಾಂಬಲ
ಇರವುಂ ಪರವುಂ ತಿರುನಾಳಾದುದು
ನೆರವುಂ ಬರವುಂ ತಿರುನಾಳಾದುದು
ಪಿತನಂ ಪತಿಯಂ ತಿರುನಾಳಾದುದು
ಗರತಿಯಂ ಮಲೆಯಂ ತಿರುನಾಳಾದುದು
ತಿರುನಾಳ ಬರ್ಪವರಂ ಕಂಡಡೆ
ಹರಣಂ ಬಂದಂತಿರೆ ಸುಖವಿಡಿದಡೆ
ಕಾಲಂ ಕಣ್ಣುಳೊಳೊತ್ತುತ್ತಿರ್ಪ”[೫೫]

ಪೆರುಮಳಲಿಯ ಕುರುಂಬರ ರಗಳೆ

“ನೋಡು ನಂದಿಯೆನ್ನಯ ನಿಜಭಕ್ತನ
ನೋಡು ಗಿರಿಜೆ ಎನ್ನೊಳ್ ಸತಿಯುಕ್ತನ

ನಂಬಿಯೆನಗೆ ತೊಳ್ತಾದಂ ಮುದದಿಂ
ನಂಬಿಗೆ ತೊಳ್ತಾದಂ ಸಂತಸದಿಂ
ನಂಬಿನಿಂದ ಮುನ್ನವೆ ಶಿವಯೋಗದೆ
ನಂಬಿ ಸಹಿತ ಬಂದಂ ಶಿವಯೋಗದ
ಗಣಪದಮಂ ಶಿವಭಕ್ತಂಗೀವುತೆ
ಫಣಿಕಂಕಣನತಿಸುಖದಿಂ ಬೆಳಗುತೆ
ಒಪಿರ್ದಂ ಪಂಪಾಪುರದಧಿಪತಿ
ಸೋಮಧರಂ ಪಂಪಾಪತಿ ಮೆರೆದಂ
ಕಾಮವೈರಿ ವಿರುಪಾಕ್ಷಂ ಮೆರೆದಂ
ಹಂಪಿನ ಸೊಂಪಿನ ನಿಧಿಯೊಪ್ಪಿರ್ದ
ಹಂಪೆಯ ವಿರುಪಂ ತಾನೊಪ್ಪಿರ್ದಂ"[೫೬]

ಕಾರಿಕಾಲಮ್ಮೆಯರ ರಗಳೆ

"ಇಂತು ಸೌಂದರ್ಯಮಂ ಪಾವನತ್ವವನೀವ
ಸಂತತಂ ಶೃಂಗಾರರಸದ ಲಹರಿಯನೀವ
ಕಾರಿಕಾಲಮ್ಮೆಯರ ರೂಪಿಂಗೆ ಬಹುಜನಂ
ಸಾರುತಂ ಬೆಂಬಿಡದೆ ಬರೆ ಕಷ್ಟತರಜನಂ
ಕಂಡಲ್ಲಿ ಕಾರಿಕಾಲಮ್ಮೆ ಮನದೊಳು ನೊಂದು
ಖಂಡದಿಂಡೆಗೆ ಮರುಳ್ಗೊಂಡಿರಯ್ಯೋಯೆಂದು
ಅವಿಚಾರರಿವದಿರೇನೆಂದರಿಯರಕ್ಕಟಾ
ಸುವಿಚಾರವೆಳ್ಳನಿತ್ತಿಲ್ಲ ನಿಮಗಕ್ಕಟಾ
ಒಳಗು ಹೊರಗಾಗಿ ನೋಡಿರೆಯೆನ್ನ ದೇಹಮಂ"[೫೭]

ದಕ್ಷಾಧ್ವರ ರಗಳೆ

"ಎಂದು ಬೆಸಸಲು ಭದ್ರಕಾಳಿಸಹಿತಂ ಬಂದ
ನಂದು ಕೋಟಾಕೋಟಿ ರೋಮಜರ್ ನಡೆತಂದ
ರುರದ ಬಾಯವರಲ್ಲಿ
ಶಿರದ ಕಾಲವರಲ್ಲಿ
ಚರಣದಾನನರಲ್ಲಿ
ಕರದಕಣ್ಣವರಲ್ಲಿ
ಚಿನ್ನ ಬಾಯರ್ಕೆಲರು
ಕೆನ್ನೆಯಧರರ್ಕೆಲರು
ಕುಡಿದಾಡೆಯರ್ಕೆಲರು
ಕಡುನಡಿಯವರ್ಕೆಲರು
ಗಗನದೊಳ್ನಡೆವುತಂ

ದಿಗಿಭಮಂ ಕೆಡಪುತಂ

ಕಡಲಂ ಕಲಂಕುತಂ

ಪೊಡವಿಯಂ ಪಿಳಿವುತಂ

ರವಿರಥಮನೆಡಹುತಂ

ಪವನನಂ ಪಿಡಿವುತಂ

ಕುಲನಗವನೆತ್ತುತಂ

ಮರೆತು ತಲೆಯೊತ್ತುತಂ

ಪೊರಮುಟ್ಟಿತಮ್ಮಮ್ಮ ಭೂಮಿ ಬೆಸಲಾದಂತೆ”[೫೮]

ಹೀಗೆ ಹರಿಹರನ ಯಾವುದೇ ರಗಳೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೂ ಜೀವನ ವೈರಾಗ್ಯದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ವಿಘಟನೆಯಾಗಿ ಅವು ದೇವರಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವುದರ ಮೂಲಕ ಮತ್ತೊಂದು ಹೊಸ ಬದುಕಿಗೆ ನಾಂದಿಯಾದಂತಿವೆ. ಶಿವನ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದ ಫಲವೇ ಈ ಭಕ್ತ-ಭವಿಯ ಸಂಬಂಧಗಳು. ಆ ಸಂಬಂಧಗಳ ಅತಿ ಮಧುರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹರಿಹರ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಸೆರೆಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ.

ಅಂದರೆ ಹರಿಹರ ಯಾಕೆ ಈ ಪುರಾಣೀಕರಣಗೊಳಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ನಾವು ಹೀಗೆ ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಈ ಪುರಾಣದ ಕಲ್ಪನೆ ಇದೆ. ಪುರಾಣ ಎಂಬುದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಂವಹನದ ಭಾಗ. ಆ ಪುರಾಣಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಮಾನ್ಯತೆಯಿದೆ. ಆ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಅರಿತು ಜನರಿಗೆ ಬೇಕಾಗುವ, ಆಲಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಶರಣರ ಬಗೆಗೆ, ಭಕ್ತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ತಿರುವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಹರಿಹರ ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ನಿರರ್ಗಳವಾದ ಭಾವದ ಭಾಷೆಯನ್ನು. ಅದು ಆತನ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ. ಹಾಗೆನೇ ಕಥಾವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ದೇವಲೋಕದ ಒಬ್ಬಗಣವರನು ಕೈಲಾಸದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಸಣ್ಣ ತಪ್ಪನ್ನು ತಿದ್ದಿಕೊಂಡು ಬರಲು, ಶಿವನಿಂದ ಆದೇಶಿತನಾಗಿ ಮರ್ತ್ಯಕ್ಕೆ ಅವತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಕಾರಣವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯವಾಗಿಸಿ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ದೇವಲೋಕದಿಂದ ಬಂದ ವಿಮಾನವೇರಿ ಹೋಗಿ ಮತ್ತೆ ಗಣವರನಾಗಿ ಕೈಲಾಸದಲ್ಲಿ ಸುಖವಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಕಥನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಹರಿಹರ ದೇವಮಾನವರನ್ನು ನರಮಾನವರ ಹತ್ತಿರ ಕರೆತಂದು ಇಬ್ಬರನ್ನು ಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದುಗೂಡಿಸಿ ಕೈತೊಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಅಜರಾಮರವೆಂಬಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ದೇವರು-ಮಾನವರು ಏಕರೂಪವಾಗಿ, ಒಂದಾಗಿ ಪರಸ್ಪರರು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದೆಂಬಂತೆ ಇರಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಹರಿಹರನ ತಂತ್ರ. ಆ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ರಗಳೆ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ದಣಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ತಲ್ಲೀನತೆಯಿಂದ ಹಾಡು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಮೈಮರೆಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ರಗಳೆಯ ಭಾವಬಂಧ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅಷ್ಟೆ ಒಲಿಯುವುದಲ್ಲ. ಮನಕ್ಕೆ, ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಹಿತವಾಗಿ ಅದು ಭಾವುಕರನ್ನಾಗಿ ಭಕ್ತಿಯ ತೀವ್ರತನದಲ್ಲಿ ತೇಲಾಡಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮೌಖಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಕಥನಪ್ರಧಾನ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಹರಿಗಡಿಯದ ಇಂಥ ರಗಳೆ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಬಳಸುವುದಿದೆ. ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಂಧವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹರಿಹರ ಇಂಥ ಜನಸಂಬಂಧಿ ನಾದದ ಖಣಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ವಿಶೇಷ. ಹೀಗೆ ಹರಿಹರನ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಓದುತ್ತ ಹೋದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆಸುತ್ತಾನೆ. ಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತೇಲಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ತೇಲಾಡಿಸುವ ಸ್ವರೂಪವೇ ರಗಳೆಯ ಬಂಧದ ವಿಶೇಷ ಎನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

### ೪.೩. ಕೀರ್ತನೆ

ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ-ಅನುಭಾವಗಳ ಸಾಧರಣೀಕೃತ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಆಕರವನ್ನು ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಅವರು ಹಿಡಿದ ದಾರಿ ಮಾತ್ರ ಭಿನ್ನವಾದುದು; ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು. ಇದು ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಣಯದ ಮಾತಲ್ಲ; ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಕ್ರಮ. ಬಯಲು-ರೂಪಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿ ವಚನಗಳ ಹಾದಿ. ಅರ್ಥಾತೀತವಾಗುವುದನ್ನು ಅರ್ಥದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಕ್ಕೆ ತರಬೇಕಾದುದು ಇಲ್ಲಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ವೈಚಾರಿಕತೆ ವಚನಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮುಖ್ಯವಾದ ಹೊರಚಾಚು ಆಗುತ್ತದೆ. ಆಕಾರರಹಿತವಾದುದನ್ನು ವಾಸ್ತವಗೊಳಿಸುವ ಜರೂರು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದಾಸರು ನಿರಾಕಾರವನ್ನೇ ನಿರಾಕರಿಸಿದ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರು. ವ್ಯಕ್ತೀಕರಣ, ಪುರಾಣೀಕರಣ ಅವರ ಆಲೋಚನೆಯ ಆಕೃತಿಯ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅರ್ಥದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯಿಂದ ಪಾರಾಗುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಅವರ ಮುಖ್ಯವಾದ ತುಡಿತ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವರು ಕಂಡುಕೊಂಡ ದಾರಿಯೆಂದರೆ ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎರಡನ್ನೂ 'ಆಟ'ವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಎಂದರೆ ಒಂದೆಡೆ ವಸ್ತುವಿನ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸುವುದು. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡದೆ. ಆಚರಣೆಯ ತಂತ್ರವನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಡುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಅವರಿಗೆ ಬೇರೆ ದಾರಿಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾವು ವಚನಕಾರರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕ್ರಮವನ್ನು, ಹರಿದಾಸರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. 'ಗಂಟಲಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಮಾತು ಬೇಕಾಗಿ' 'ವೈಚಾರಿಕ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ'ಗೆ ವಚನಗಳು ಹವಣಿಸಿದರೆ; 'ಎದೆಯಾಳದ ಉಸಿರಿನಲ್ಲಿ, ಹುಟ್ಟುವ ನಾದವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದ ಅನನ್ಯತೆ ದಾಸರ ಹಾಡುಗಳ ಗುಣವಾಗಿದೆ; ವಚನಗಳು ಹಾಗೂ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ವಿಸ್ತೃತ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ, ಗೇಯತೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ. ನಮ್ಮ ಈ ಹಿಂದಿನ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕುರಿತಾದ ನಿಲುವು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಮಂಡಿತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಇಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಯಾವ ಗೇಯತೆಯ ನೆಲೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಬೇಕಿದ್ದಿತೋ ಅದೇ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಒಡ್ಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಕೆಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಲ್ಲಿ ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯದ ಶಬ್ದಾಂಶ ಹಾಗೂ ಗೇಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಪೃಥಕ್ಕರಿಸಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯವು ತನ್ನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅದು ಏನೇ ಇರಲಿ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದ್ದು, ಇಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪತೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೊಂದರ ಮೂಲಕ ಕೀರ್ತನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ರಾಗ-ತಾಳ-ಲಯ-ನಾದದ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭನಿಷ್ಠತೆಯೊಂದಿಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭಿನೀತ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಕೇವಲ ವಿಚಾರವಾಹಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೇಗೆಂದರೆ ಮೂಲತಃ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅಳವಡಿಸುವ, ಹಾಡಿದಾಗ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಭಾವಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದ ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳುವ ಈ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಗಳಾಗಿವೆ ಎನ್ನುವ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಸಂದರ್ಭವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನೋಡಿದರೆ ಈ ವಿಚಾರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಈ ಗೀತಗಳ ಸಂಗೀತವು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಆರೋಪಿತವಾದುದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದ್ದು, ಇದು ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಜಾನಪದೀಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಬಂದಿರಬೇಕೆಂಬ ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಓದುಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದಾಗ ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೇಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅವುಗಳ ಶಬ್ದ ಹಾಗೂ ನಾದಾಂಶಗಳ ನಡುವಣ ಪೃಥಕ್ಕರಣ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದಾದರೂ ನಾವದನ್ನು ನಿರ್ಮಿತಿಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಅವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಅಖಂಡ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಎರಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮಗಳೆನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ನಾದಾಂಶವೆಂದರೆ ಗೀತೆಯ ಶಬ್ದವಾಗಿರದೆ ಹಾಡುವಾಗ ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಆರೋಪಿಸುವ ನಾದವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿವರವಾಗಿ ಹೆಚ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿಯವರು ಒಂದು ಕಡೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

" 'ನಾದ ಸಂಯೋಜನೆ'ಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಗೀತೆಯ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಪಕ್ಕಕ್ಕಿಟ್ಟು ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಿಕೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವ ನಾದಾಂಶ"[೫೫] ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಕಾವ್ಯ ಗುಣವನ್ನು

ಬಿಡಿ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲದೆ, ಇಡಿ ದಾಸ ವಾಙ್ಮಯವನ್ನು ಒಂದು ಅಖಂಡ 'ಸಂಪ್ರದಾಯ'ವಾಗಿ ಭಾವಿಸಬೇಕು. ಹೀಗಾದಾಗ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯದೋಷಗಳೆಂಬಂತೆ ತೋರುವ 'ಗೇಯತೆಯ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ', 'ಪುನರುಕ್ತಿ', 'ಅದೇತನ' ಮೊದಲಾದ ಅಂಶಗಳು ಕೂಡ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೋರಿಯಾವು. ಇಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತನಕಾರ ತನ್ನನ್ನು ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ಅಂಶವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕವೂ ಆತ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅಗತ್ಯವೊಂದನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾದ ಮಾರ್ಪಾಟಿನೊಂದಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನೂತನ ನಿರ್ಮಾಣದಷ್ಟೇ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದ ಪರಿಸರ ಅವರದು.

ಹರಿದಾಸರದು ತತ್ಕಾಲೀನ ಅನುಭವ, ಸ್ಫೂರ್ತಿಗಳಿಂದ ರಚನೆಯಾದ ಆಶುಕಾವ್ಯ. ಇಂಥ ಕಾವ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದು ದೈನಂದಿನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮೈದಾಳಿ ಮೇಲೆದ್ದು ತೋರುತ್ತ ಆಯಾ ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ ಆಶುಕಾವ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ನಶಿಸುವವರೆಗೂ ಹರಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಆನಂತರವೇ ಅದಕ್ಕೆ ನಿಲುಗಡೆ. ಇದು ವಿವಿಧ ಜನಾಂಗಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ತಿಳಿದುಬಂದಿರುವ ಸಂಗತಿ. ದಾಸರ ಹಾಡುಗಳು ಸಮುದಾಯದ ನಡುವೆ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿಯೇ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರಚನೆಗೊಂಡಂಥವು. ಅಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಾನುಭವ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ 'ಸಮುದಾಯದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ'ಯಿಂದ.

ದಾಸರ ಪದಗಳ ಗೀತಗುಣದ ಬಹ್ವಂಶ ಆಶುಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಒದಗಿಬರುವ, ಭಾಷೆಯ ಸಹಜವಾದ ನಾದ-ಲಯಗಳ ಸಮರ್ಥ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದರಿಂದ. ಅಂತೆಯೇ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ಮೂಲಕ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂವೇದನೆ ಹಾಗೂ ನಾದ-ಲಯಗಳ ಮೂಲಕ ಒದಗಿ ಬರುವ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಅವಿನಾಭಾವದಿಂದ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ. ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ರಚನೆಯೇ ಹರಿದಾಸರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆನ್ನುವುದಾದರೆ, ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗುಣವನ್ನೇ ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವಾಂಶವೇನೆಂದರೆ ಆಶುಕಾವ್ಯದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಅರ್ಥ ಹಾಗೂ ನಾದಲಯಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಹುಟ್ಟು ಹಾಡುಗಾರರಾದ ಹರಿದಾಸರು ಭಾಷೆಯ ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಸಫಲರಾದರು. ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಪ್ರೌಢಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದು, ಕಛೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದ್ದು, ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಿದ್ದು ಆನಂತರದ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಕೀರ್ತನೆಗಳದ್ದು ಸಹಜ, ಸರಳ, ಗ್ರಾಮೀಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಸ್ವಂತಕ್ಕೆ, ಮೌನವಾಗಿ ಓದಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಿಂತ ಇದು ಭಿನ್ನ ಹಾಗೂ ತೀವ್ರ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕೀರ್ತನೆಗಳ 'ಗೀತಗುಣ' ನಾದಗುಣ, ಗೇಯಗುಣ ಅಂತರ್ಗತವಾದುದು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಆರೋಪಿತವಾಗದಿರುವುವಂಥದು. ಹಾಡುವುದು, ಕೇಳುವುದರ ಮಾರ್ಗವಾಗಿಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಆಸ್ವಾದ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಹರಿದಾಸರ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಸಮುದಾಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿರುವುದು ಈ ಗಮನಿಕೆಗಳ ಮುಖ್ಯಾಂಶ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನಕಾರ ಹಾಗೂ ಗ್ರಾಹಕ (ಗ್ರಹಿಸುವವನು) ಇಬ್ಬರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಇದು ವಾಸ್ತವದ ಸಂಗತಿ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ರಚನಕಾರನು ಸಮುದಾಯವೊಂದರ ಮುಖವಾಣಿಯಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಅದರ ಸ್ವೀಕರಣೆಯೂ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಈ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಒತ್ತಡಗಳೇ ಹಾಡುಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಹಾಡೆನ್ನುವುದು ರಚನಕಾರನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಗತ್ಯ ಮಾತ್ರವಾಗಿರದೆ ಇಡೀ ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೂಲಕ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೊಂದಿಗೆ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಧಾನ ತುಡಿತಗಳಲ್ಲೊಂದು.

ಹಾಗಾಗಿ ದಾಸರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಎರಡು ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ತಮಗೂ ತಮ್ಮ ಭಗವಂತನಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ. ಇನ್ನೊಂದು ತಮಗೂ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಣ ಲೋಕಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ. ಈ ಎರಡು ಸಂಬಂಧಗಳು ಹೊರಡುವ ಒಂದು ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿದೆ ಇವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. ತಮಗೂ ತಮ್ಮ ಭಗವಂತನಿಗೂ ಇರುವ ಅನುಭಾವಿಕ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಒಳಗನ್ನು ತಾವೇ ತೋಡಿಕೊಂಡರು. ತೀಡಿಕೊಂಡರು. ತಮ್ಮೊಳಗಿನ ಅರೆಕೊರೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸ್ವವಿಮರ್ಶೆಯ ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ತೂರಿಕೊಂಡರು. ತಮ್ಮೊಳಗಿನ ರಿಪೇರಿಯಾಗದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬಿಚ್ಚುಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಭಗವಂತನೆದುರು ನಿವೇದಿಸಿಕೊಂಡರು. ಹಾಗೆ ನಿವೇದಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ದೇವರಿಗೆ ಕಂಡಿರಬೇಕು ಲೋಕಕಂತು ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಬಿಚ್ಚಿ ಹಾಸಿದರು. ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಪದರ-ಪದರಗಳನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ತಮ್ಮಿಂದಾಚೆಯ ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಣ ಬದುಕನ್ನು ನೋಡಿದರು. ಲೋಕ ಜೀವನದ ನೂರು ಮುಖಗಳನ್ನು ಅನುಕಂಪೆಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರು, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರು, ಟೀಕಿಸಿದರು, ಮರುಗಿದರು, ದಾರಿ ಯಾವುದು? ಗುರಿಯಾವುದು? ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ನೀಡಿದರು. ಇದು ದಾಸರ ಹಾಡುಗಳ ಅಂತರಂಗ-ಬಹಿರಂಗಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ.

ದಾಸರ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಪರಿಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಭಕ್ತಿ ತತ್ವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ತಮ್ಮ ಇಡೀ ಜೀವನವನ್ನು ಹರಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸಿ ಅದರಿಂದ ಮಾನಸಿಕವಾದಂಥ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯುವುದು. ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಾಜಮುಖಿಯಾಗಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿರುವ, ಜಡವಾದಂಥ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಯಾವುದೇ ಎಗ್ಗಿಲ್ಲದೆ ಹಾಡಿ ಹೊರಹಾಕಿದ್ದು. ಈ ಎರಡೂ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇಡೀ ದಾಸರ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೆಲವೊಂದು ದಾಸರ ಪದಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸರ ಹಾಗೂ ಕನಕದಾಸರ ಪದಗಳನ್ನಷ್ಟೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಇಡೀ ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯದ ನಾದ-ಲಯಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಪುರಂದರದಾಸರ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡೋಣ.

೧ "ಅಂಬಿಗ ನಾ ನಿನ್ನ ನಂಬಿದೆ ಜಗ
ದಂಬಾರಮಣ ನಿನ್ನ ನಂಬಿದೆ
ತುಂಬಿದ ಹರಿಗೋಲಂಬಿಗ ಅದ
ಕೊಂಬತ್ತು ಛಿದ್ರ ನೋಡಂಬಿಗ
ಸಂಭ್ರಮದಿಂದ ನೀನಂಬಿಗ ಆದ
ರಿಂಬು ನೋಡಿ ನಡೆಸಂಬಿಗ"[೬೦]

೨. "ಆಚಾರವಿಲ್ಲದ ನಾಲಿಗೆ ನಿನ್ನ
ನೀಚ ಬುದ್ಧಿಯ ಬಿಡು ನಾಲಗೆ
ವಿಚಾರವಿಲ್ಲದೆ ಪರರ ದೂಷಿಪುದಕ್ಕೆ
ಚಾಚಿಕೊಂಡಿರುವಂಥ ನಾಲಗೆ"[೬೧]

೩. "ಆರು ಹಿತವರು ನಿನಗೆ ಈ ಮೂರು ಮಂದಿಯೊಳಗೆ
ನಾರಿಯೋ ಧಾರುಣಿಯೋ ಬಲುಧನದ ಸಿರಿಯೋ
ಅನ್ಯರಲಿ ಜನಿಸಿರ್ದ ಅಂಗನೆಯ ಕರೆತಂದು
ತನ್ನಮನೆಗವಳ ಯಜಮಾನಿ ಎನಿಸಿ
ಭಿನ್ನವಿಲ್ಲದೆ ಅರ್ಧದೇಹವೆನಿಸುವ ಸತಿಯು
ಕಣ್ಣಿನಲಿ ನೋಡಲಮ್ಮಳು ಕಾಲವಶದಿ"[೬೨]

೪. "ಎಲ್ಲಾರು ಮಾಡುವುದು ಹೊಟ್ಟೆಗಾಗಿ ಗೇಣು ಬಟ್ಟೆಗಾಗಿ
ಸಿರಿವಲ್ಲಭನ ಭಜಿಸುವುದು ಮುಕ್ತಿಗಾಗಿ
ಪಲ್ಲಕ್ಕಿಯ ಹೊರುವುದು ಹೊಟ್ಟೆಗಾಗಿ ದೊಡ್ಡ
ಮಲ್ಲರೊಡನಾಡುವುದು ಹೊಟ್ಟೆಗಾಗಿ
ಸುಳ್ಳಾಗಿ ಪೊಗಳುವುದು ಹೊಟ್ಟೆಗಾಗಿ ಸಿರಿ
ವಲ್ಲಭ ಧ್ಯಾನವು ಮುಕ್ತಿಗಾಗಿ"[೬೩]

೫. "ಜಾಲಿಯ ಮರದೊಳು ಧರೆಯೊಳು ದುರ್ಜನರು
ಮೂಲಾಗ್ರ ಪರಿಯಂತ ಮುಳ್ಳು ಕೂಡಿಪ್ಪಂತೆ
ಬಿಸಿಲಲ್ಲಿ ಬಳಲಿ ಬಂದವರಿಗೆ ನೆರಳಿಲ್ಲ
ಹಸಿದು ಬಂದವರಿಗೆ ಹಣ್ಣುಯಿಲ್ಲ
ಕುಸುಮ ವಾಸನೆಯಿಲ್ಲ ಕೂಡಲು ಸ್ಥಳವಿಲ್ಲ
ರಸದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾದವು ವಿಷದಂತೆ ಇರುತಿಹದು"[೬೪]

೬. "ನಿಂದಕರಿರಬೇಕು ಕೇರಿ ಹ್ಯಾಂಗೆ ಶುದ್ಧಿಯೋ ಹಾಂಗೆ
ಅಂದಂದು ಮಾಡಿದ ಪಾಪವೆಂಬ ಮಲ
ತಿಂದು ಹೋಗುವರಯ್ಯ ನಿಂದಕರು

ವಂದಿಸಿ ಸ್ತುತಿಸುವ ಜನರೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ
ಪೊಂದಿದ ಪುಣ್ಯವನೊಯ್ಯುವರಯ್ಯಾ"[೬೫]

೭. "ಮಾನವ ಜನ್ಮ ದೊಡ್ಡದು ಇದ
ಹಾನಿ ಮಾಡಲು ಬೇಡಿ ಹುಚ್ಚಪ್ಪಗಳಿರಾ
ಕಣ್ಣು ಕೈಕಾಲ್ಕಿವಿ ನಾಲಗೆ ಇರಲಿಕ್ಕೆ
ಮಣ್ಣುಮುಕ್ಕಿ ಮರುಳಾಗುವರೆ
ಹೊನ್ನು ಹೆಣ್ಣಿಗಾಗಿ ಹರಿನಾಮಾಮೃತವನು
ಉಣ್ಣದೆ ಉಪವಾಸವಿರುವಿರೇನೋ"[೬೬]

೮. "ನೀನ್ಯಾಕೋ ನಿನ್ನ ಹಂಗ್ಯಾಕೋ
ನಿನ್ನ ನಾಮದ ಬಲವೊಂದಿದ್ದರೆ ಸಾಕೋ
ಆ ಮರ ಈ ಮರ ಧ್ಯಾನಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ
ರಾಮರಾಯ ನಾಮವೇ ಕಾಯ್ತು
ಬಾಲೆಯ ಸಭೆಯಲಿ ಸೀರೆಯ ಎಳೆವಾಗ
ಬಾಲಕೃಷ್ಣನೆಂಬ ನಾಮವೇ ಕಾಯ್ತೊ"[೬೭]

೯. "ಹೊಲೆಯ ಬಂದನೆಂದು ಒಳಗೆ ದೇವರ ಮಾಡಿ
ಗಣಗಣ ಗಂಟೆಯ ಬಾರಿಸುವರಯ್ಯ
ತನುವಿನ ಕೋಪವು ಹೊಲೆಯಲ್ಲವೇ?
ಪರಧನ ಪರಸತಿ ಹೊಲೆಯಲ್ಲವೆ?
ಹೊರಗಿದ್ದ ಹೊಲೆಯನ ಒಳಗೆ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟರೆ
ಇದಕೇನು ಮದ್ದೋ ಪುರಂದರವಿಠಲ"[೬೮]

೧೦. "ಕುಲ ಕುಲ ಕುಲವೆನ್ನುತಿಹರೊ
ಕುಲವಾವುದು ಸತ್ಯ ಸುಜನರಿಗೆ
..................
ಆತ್ಮನಾವ ಕುಲ ಜೀವನಾವಕುಲ
ತತ್ವೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಕುಲ ಪೇಳಿರಯ್ಯ
ಆತ್ಮನು ಕಾಗಿನೆಲೆಯಾದಿಕೇಶವ ನೊಲಿವ
ಭಕ್ತರಿಗೆ ಕುಲವಾವುದು ಹೇಳಿರಯ್ಯಾ"[೬೯]

೧೧. "ತನು ನಿನ್ನದು ಜೀವನ ನಿನ್ನದು ರಂಗ
ಅನುದಿನದಲಿ ಬಾಹೊ ಸುಖದುಃಖ ನಿನ್ನದು
ಸವಿನುಡಿ ವೇದಪುರಾಣ ಶಾಸ್ತ್ರಂಗಳ
ಕಿವಿಗೊಟ್ಟು ಕೇಳುವ ಕತೆ ನಿನ್ನದು

ನವ ಮೊಹನಾಂಗಿಯರ ರೂಪವ ಕಣ್ಣಲಿ
ಎವೆಯಿಕ್ಕದೆ ನೋಡುವ ನೋಟ ನಿನ್ನದು”[೨೦]

೧೨. “ರಮಣನಿಲ್ಲದ ನಾರಿ ಪರರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಮಾರಿ
ಪಡೆದವಳ ಎದೆಗೊರಳ ಕೊಯ್ವಂಥ ಚೂರಿ
ಮಾತು ಕಲಿತರೆ ಏನು ಮಹಾಜಾಣೆಯಾದನೇನು
ಚಾತುರ್ಯವಿದ್ದರೇನು ಚೆಲುವೆಯಾದರೇನು
ರಾಸಿ ಹಣವಿದ್ದರೇನು ಏಸು ಪೇಳಿದರೇನು
ರೀತಿ ಕೆಟ್ಟ ಜನ್ಮ ಪೊರೆಯಬೇಕಲ್ಲ

---------------------------------------

ಹೊರಗೆ ಬರಲಿಕೆ ಸಲ್ಲ ಇದಿರಾಗಿ ಇರೆಸಲ್ಲ
ಅಡುಗೆ ಯೋಗ್ಯಳಲ್ಲ ಹರಿಯು ತಾನೆ ಬಲ್ಲ
ಮರ್ಯಾದೆಗಳು ಇಲ್ಲ ಬಲು ಹಗುರ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆಲ್ಲ
ಸರ್ವ ರೀತಿಲಿ ಕೆಟ್ಟ ಜನ್ಮ ಪೊರೆಸಲ್ಲ

---------------------------------------

ಚಾಕರಿಯ ಮಾಡಿದರೆ ಆಚೀಚೆಲಾಡುವರು
ರಾಶಿ ಅನ್ನವನುಂಡಳೆಂದು ದೂರುವರು
ಈಸು ಸೈರಿಸಿಕೊಂಡು ಏಕಾಂತದಲಿ ಕುಳಿತು
ಶ್ರೀಶ ಪುರಂದರ ವಿಠಲನ ನೆನೆಯೆ ನಾರಿ”[೨೧]

೧೩. “ದಾಸದಾಸರ ಮನೆಯ ದಾಸಿಯರ ಮಗ ನಾನು
ಸಾಸಿರನಾಮದೊಡೆಯ ರಂಗಯ್ಯನ ಮನೆಯ
ಶಂಕುದಾಸರ ಮನೆಯ ಮಂಕುದಾಸನು ನಾನಯ್ಯ
ಮಂಕುದಾಸನು ನಾನು ಮರುಳದಾಸ
ಸಂಕೀರ್ತನೆಯ ಮಾಡಿ ನೆನೆವ ಭಕ್ತರ ಮನೆಯ
ಬಿಂಕದಿ ಬಾಗಿಲ ಕಾಯ್ವ ಬಡದಾಸ ನಾನಯ್ಯ

ಕಾಳಿದಾಸರ ಮನೆಯ ಕೀಳುದಾಸನು ನಾನಯ್ಯ
ಆಳುದಾಸನು ನಾನು ಮೂಳದಾಸ
ಫಾಲಾಕ್ಷಸಖ ನಿನ್ನ ಭಜಿಪ ಭಕ್ತರ ಮನೆಯ
ಆಳಿನಾಳಿನ ದಾಸನಡಿದಾಸ ನಾನಯ್ಯ

ಹಲವು ದಾಸರ ಮನೆಯ ಹೊಲೆದಾಸ ನಾನಯ್ಯ
ಕುಲವಿಲ್ಲದ ದಾಸ ಕುರುಬ ದಾಸ
ಛಲದಿ ನಿನ್ನ ಭಜಿಸುವವರ ಮನೆಯ ಮಾದಿಗ ದಾಸ
ಸತಿ ಮುಕ್ತಿ ಪಾಲಿಸೆನ್ನೊಡೆಯ ಕೇಶವನೆ”[೨೨]

೧೪. "ನನ್ನವ್ವ ಕಲ್ಲಬಿಡೆ ಈ ಧೋತ್ರವ
ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಗೆಯಬೇಕು
ಮುನ್ನ ಮಾಡಿದ ಪಾಪಕರ್ಮ
ಹೋಗುವ ಹಾಗೆ
ಚೆನ್ನಕೇಶವನ ಪ್ರಸಾದಕ್ಕೋದಗಬೇಕು

ಮುನ್ನ ಧೋತ್ರವು ಮಾಸಿತು ಮನದೊಳಗಿದ್ದ
ದುಷ್ಟರೈವರುಗಳಿಂದ ಕಷ್ಟದುರಿತಗಳು
ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುವ ಹಾಗೆ ಮುಟ್ಟಿ ಜಲದೊಳು
ಗಟ್ಟಾಗಿ ಬಗೆಯಬೇಕು.

ವೇದವನೋದಬೇಕುಕ ಮನದೊಳಗಿದ್ದ
ಭೇದವ ಕಳೆಯಬೇಕು
ಸಾದರಣೆಯಿಂದ ತಿಳಿದು ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿ
ಕ್ರೋಧ ಕರ್ಮಗಳೆಲ್ಲ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುವ ಹಾಗೆ
ವೇಲಾಪುರದ ಚನ್ನಕೇಶವನ ಸೇವೆಗೆ
ಆಲಸ್ಯವನು ಮಾಡದೆ
ಕೋಲ ಹಿಡಿದು ದ್ವಾರಪಾಲಕನಾಗುವೆ
ನೀಲ ಕುಂತಳೆ ಕಲ್ಲ ಬಿಟ್ಟು ಆ ಕಡೆ ಸಾರೆ"[೭೩]

೧೫. ನಾರಾಯಣ ಎಂಬ ನಾಮದ ಬೀಜವ ನಾಲಗೆಯ
ಕೂರಿಗೆಯ ಮಾಡಿ ಬಿತ್ತಿರಯ್ಯ

ತನುವ ನೇಗಿಲ ಮಾಡಿ ಹೃದಯ ಹೊಲವನು ಮಾಡಿ
ತನ್ವಿರಾ ಎಂಬ ಎರಡೆತ್ತ ಹೂಡಿ
ಜ್ಞಾನವೆಂಬೊ ಮಿಣಿಯ ಕಣ್ಣಿ ಹಗ್ಗವ ಮಾಡಿ
ಮನವೆಂಬ ಧ್ಯಾನವ ನೋಡಿ ಬಿತ್ತಿರಯ್ಯಾ

ಕಾಮಕ್ರೋಧಗಳೆಂಬ ಗಿಡವನು ತರಿಯಿರಯ್ಯಾ
ಮದಮತ್ಸರವೆಂಬ ಪೊದೆಯ ಇರಿಯಿರಯ್ಯ
ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳೆಂಬ ಮಂಚಿಕೆಯ ಹಾಕಿರಯ್ಯಾ
ಚಂಚಲವೆಂಬ ಹಕ್ಕಿ ಓಡಿಸಿರಯ್ಯಾ

ಉದಯಾಸ್ತಮಾನವೆಂಬ ಎರಡು ಕೊಳಗವ ಮಾಡಿ
ಆಯುಷ್ಯದ ರಾಸಿಯನು ಅಳೆಯಿರಯ್ಯಾ
ಇದು ಕಾರಣ ಕಾಗಿನೆಲೆಯಾದಿ ಕೇಶವನ
ಮುದದಿಂದ ನೆನೆನೆನೆದು ಸುಖಿಯಾಗಿರಯ್ಯಾ"[೭೪]

೧೬. “ಈ ಪರಿಯ ಸೊಬಗಾವ ದೇವರಲಿ ಕಾಣೆ
ಗೋಪಿಜನಪ್ರಿಯ ಗೋಪಾಲಗಲ್ಲದೆ

ದೊರೆಯತನದಲಿ ನೋಡೆ ಧರಣಿ ದೇವಿಗೆ ರಮಣ
ಸಿರಿಯತನದಲಿ ನೋಡೆ ಶ್ರೀಕಾಂತನು
ಹಿರಿಯತನದಲಿ ನೋಡೆ ಸರಸಿಜೋದ್ಭವನಯ್ಯ
ಗುರುವುತನದಲಿ ನೋಡೆ ಜನಗದಾದಿಗುರುವು

ಪಾವನತ್ವದಿ ನೋಡೆ ಅಮರಗಂಗಾಜನಕ
ದೇವತ್ವದಲಿ ನೋಡೆ ದಿವಿಜರೊಡೆಯ
ಲಾವಣ್ಯದಲಿ ನೋಡೆ ಲೋಕಮೋಹಕನಯ್ಯ
ಆವ ಧೈರ್ಯದಿ ನೋಡೆ ಅಸುರಾಂತಕ
ಗಗನದಲಿ ಸಂಚರಿಪ ಗರುಡ ದೇವನೆ ತುರಗ
ಜಗತೀಧರ ಶೇಷಪರಿಯಂಕ ಶಯನ
ನಿಗಮಗೋಚರ ಪುರಂದರವಿಠಲಗಲ್ಲದೆ
ಮಿಗಿಲಾದ ದೈವಗಳಿಗೀ ಭಾಗ್ಯವುಂಟೆ”[೨೫]

ಭಕ್ತಿ ಅನುಭವಗಳ ಸಾದರಣೀಕೃತ ನೆಲೆ ಶರಣ-ದಾಸರಿಗೆ ಸಮಾನವಾದುದು. ಇದು ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಣಯದ ಮಾತಲ್ಲ; ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಕ್ರಮ. ದಾಸರ ಪದಗಳು ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ವೇಗವಾಗಿ ಕಣ್ಣು ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತ, ಮಧ್ಯೆ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಮಿಂಚಿ ಕೊನೆಗೆಲ್ಲೋ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಹೊರಳಿಬಿಡುವ ಸ್ವರೂಪದವು.

ಪುರಂದರದಾಸರ ಭಾಗ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಮಿ ಬಾರಮ್ಮ ಎಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಆಗಮನ ಹೇಗಾಗಬೇಕೆಂದು ಇದೇ ದಾಸರು ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಕೆಲವು ಸಾಲುಗಳು ಪುರಂದರದಾಸರ ನಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅರಿಯಲು ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

“ಭಾಗ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಮಿ ಬಾರಮ್ಮ ನಮ್ಮಮ್ಮ ನೀ
ಸೌಭಾಗ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಮಿ ಬಾರಮ್ಮ

ಹೆಜ್ಜೆಯ ಮೇಲೆ ಹೆಜ್ಜೆಯನಿಕ್ಕುತ
ಗೆಜ್ಜೆಯ ಕಾಲಿನ ನಾದವ ತೋರುತ
ಸಜ್ಜನ ಸಾಧು ಪೂಜೆಯ ವೇಳೆಗೆ
ಮಜ್ಜಿಗೆಯೊಳಗಿನ ಬೆಣ್ಣೆಯಂದದಿ

ಕನಕವೃಷ್ಟಿಯ ಕರೆಯುತ ಬಾರೆ
ಮನಕಾಮನೆಯ ಸಿದ್ಧಿಯ ತೋರೆ

ದಿನಕರಕೋಟಿತೇಜದಿ ಪೊಳೆಯುವ
ಜನಕರಾಯನ ಕುಮಾರಿ ಬಾರೆ

ಶಂಕೆಯಿಲ್ಲದ ಭಾಗ್ಯವ ಕೊಟ್ಟು
ಕಂಕಣಕೈಯ ತಿರುಹುತ ಬಾರೆ
ಕುಂಕುಮಾಂಕಿತ ಪಂಕಜಲೋಚನೆ
ವೆಂಕಟರಮಣನ ಬಿಂಕದ ರಾಣಿ
ಅತ್ತಿತ್ತಗಲದೆ ಭಕ್ತರ ಮನೆಯೊಲು
ನಿತ್ಯಮಹೋತ್ಸವ ನಿತ್ಯಸಮಂಗಳ
ಸತ್ಯವ ತೋರುತ ಸಾಧು ಸಜ್ಜನರ
ಚಿತ್ತದಿ ಹೊಳೆಯುವ ಪುತ್ಥಳಿ ಬೊಂಬೆ

ಸಕ್ಕರೆ ತುಪ್ಪ ಕಾಲುವೆ ಹರಿಸಿ
ಶುಕ್ರವಾರದ ಪೂಜೆಯ ವೇಳೆಗೆ
ಅಕ್ಕರೆಯುಳ್ಳ ಅಳಗಿರಿರಂಗನ
ಚೊಕ್ಕಪುರಂದರ ವಿಠಲನರಾಣಿ''[೭೬]

ಈ ಹಾಡಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿರುವ ನ.ಮ.ಅನುನಾಸಿಕಗಳ ಮೃದುವರ್ಣಗಳ ಬಂಧವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಒತ್ತಿಲ್ಲದ ನಡೆ, ಕೋಮಲವಾದ ಮಾತುಗಳ ಹೊಂದಿಕೆ ಮಜ್ಜಿಗೆಯೊಳಗಿನ ಬೆಣ್ಣೆಯಂತೆ ಎಂಬ ಹೋಲಿಕೆ, ಕಂಕಣ ಕೈಯ ತಿರುವುತ ಬಾರೆ ಎಂಬ ಧಾಟಿಯ ಪದದಾಚೆಗಿನ ಗಿಲಿಗಿಲಿ, ಬಿಂಕದ ರಾಣಿ ಎಂಬಲ್ಲಿನ ಬಿಂಕ, ಪುತ್ಥಳಿ ಬೊಂಬೆ ಎಂಬಾಗ ಪುತ್ಥಳಿಯ 'ಥಳಿ' ಈ ಮೊದಲಾದ ನಯನಿಲುವು, ಅಂದರೆ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಭಾವದಿಂದ ಬರೆಯಲಾದ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವ ಕೃತಿಗಳು ಕೀರ್ತನಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪ. ಹೇಳಿಕೇಳಿ ಪುರಂದರದಾಸ-ಕನಕದಾಸರದ್ದು ನಾದಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿದ ಕವಿಯಾದುದರಿಂದ ಅವರ ಕೃತಿ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪೂರ್ಣಾವತಾರಿಗಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಾದವನ್ನೇ ಅರ್ಥಸೂರೆಗೆ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಅನೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಕಾಣಿಸುವುವು. ಅಂಥ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಜನಸಮುದಾಯದ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಗುಂಪಿನ ಮಧ್ಯೆ ಬರೆಯಬಲ್ಲ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದ ನೋವಿನಿಂದ ತಾಗಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯ ನಾದಾರ್ಥಗಳ ಅನನ್ಯ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿಂದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುವ ಒಳ್ಳೆಯ ಗುಣ ಕಂಡುಬರುವುದು.

ಹಾಡುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಈ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಗೀತಕ್ಕೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಆರೋಪಿತವಾಗುವ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡಿದರೆಂಬುದು ಸುಸ್ಪಷ್ಟ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಪದ, ಪದ ಗುಚ್ಛಗಳ ಮೂಲಭೂತನಾದಾಂಶವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥಸೂರೆಗೆ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದಾದರು. ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯೆಂಬುದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳ

ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತ. ನಾದವು ಭಾವ ಪ್ರಧಾನವಾದರೆ ಲಯ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು. ನಾದ ಅಮೂರ್ತದ ಸ್ಥಾಯಿ, ಲಯ ಮೂರ್ತರೂಪದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರೀಕರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಭಾವ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನುಡಿಗಳನ್ನು ತರ್ಕ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನವೀಕರಿಸುವುದು ಲಯ. ಹೀಗಾಗಿ ದಾಸರು ಕೇಳುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನಕಾರರಾದರು. ತಾಳ ಪ್ರಧಾನತೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟರು. ಕಾರಣ ಚಿಟಿಕೆ, ಗೆಜ್ಜೆಗಳಂಥ ತಾಳಪ್ರಧಾನ ವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ದಾಸರ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೇಳುವ, ಹಾಡುವ ಹಾಗೂ ನೋಡುವ ನೆಲೆಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿತು. ತಂಬೂರಿಯಂಥ ನಾದವಾದ್ಯ ಚಿಟಿಕೆ ಗೆಜ್ಜೆಗಳಂಥ ತಾಳವಾದ್ಯದ ವಿಶೇಷತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನವಾದಂಥವು. ಧೃತ್‌ಗತಿಯ ಕುಣಿತ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಹೀಗಾಗಿ ನಾದದ ಹಂಗು ಇದ್ದಾಗಲೂ ದಾಸರ ಹಾಡುಗಳು ಅದರಲ್ಲೂ ಕನಕ-ಪುರಂದರ ಹಾಡುಗಳು ತಾಳ ಹಾಗು ಸುಸಜ್ಜಿತ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒಲಿದದ್ದು ಹೆಚ್ಚು. ನಾದದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹರವು ಸ್ತ್ರೀಪ್ರಧಾನ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಾಣುವಂಥದ್ದು. ಸ್ತ್ರೀಪ್ರಧಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಿಂತ ವಿಸ್ತೃತತೆ ಹೆಚ್ಚು. ರಾಗಲಾಪನೆಗಿಂತ ಆಲಾಪನೆ ಮುಖ್ಯ. ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಇದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧ. ದಾಸರು ಆಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾವಸಂಪನ್ನರಾಗಿದ್ದರು. ಹಾಡಿನ ಬಾಹ್ಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೆಚ್ಚು ತರ್ಕ ಸಂಪನ್ನರಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ತಾಳಪ್ರಧಾನ(ಲಯ) ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಾದದ ಅನಿರ್ವಚನೀಯ ಅಖಂಡತೆಗಿಂತ ಅದರ ನಿರ್ವಚನೀಯವಾದ ಖಂಡತೆ ದಾಸರಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಅತಿಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೂ ಆಗದ ಅತಿ ಆದಿಮವೂ ಆಗದ ದೇಸೀ ಚಹರೆಯೊಂದನ್ನು ದಾಸರು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ನಾವು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ ಅದರ ಸಂಗೀತ ನಮ್ಮ ಪಾಲಿಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಾದಾಂಶ ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಪಾಲಿಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಮೇಲಿನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ದಾಗ ಕೀರ್ತನಕಾರರು (ದಾಸರು) ಹಾಡಲೆಂದು ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಬರೆದರಾದರೂ ಹಾಡಿಗಾಗಿಯೇ ಕೀರ್ತನೆ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಅವರಲ್ಲಿ ನಿಜಕ್ಕೂ ಕವಿಗಳಾದವರ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಾದರೂ ಶಬ್ದದ ನಾದಾರ್ಥಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪುರಂದರದಾಸರು, ಕನಕದಾಸರು ಸುಳಾದಿ ಮುಂತಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದವು. ಅವರ ತಾಳಗಳು ಮಾರ್ಗ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಸೇರಿದವುಗಳಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ರಾಗಗಳೂ ದೇಸೀ ಪದ್ಧತಿಯವು. ರಾಗ-ತಾಳಗಳು ಪುರಂದರದಾಸರ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದುದರಿಂದ ಪುರಂದರದಾಸರ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಷ್ಟು ಭಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷ್ಯಗಾನವೆಂದು ನಾವು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು.

ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಕಾವ್ಯಗುಣವನ್ನು ಬಿಡಿರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲದೇ ದಾಸ ವಾಙ್ಮಯವನ್ನು ಒಂದು ಅಖಂಡ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ಭಾವಿಸಬೇಕು. ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯದೋಷವೆಂದು ತೋರುವ

'ಗೇಯತೆಯ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ', 'ಪುನರುಕ್ತಿ', 'ಅದೇತನ' ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಹುಟ್ಟು ಹಾಡುಗಾರರಾದ ಹರಿದಾಸರ ಭಾಷೆಯ ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಸಫಲರಾದರು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಪ್ರೌಢಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದು, ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದ್ದು, ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಿದ್ದು ಆನಂತರದ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಕೀರ್ತನೆಗಳದು ಸಹಜ ನಾದ-ಲಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸರಳ ಗ್ರಾಮೀಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ದಾಸರು ಬರಿ ದೈವೀಕೃತ ನೆಲೆ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಮಾಜಮುಖಿಯಾದಂಥ ಚಿಂತನೆಯೂ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಅವರು ದಾರಿ-ದಾರಿಯಲಿ, ಓಣಿ-ಓಣಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಾಡಿ ಸಮಾಜದೊಳಗಿರುವ ಪಾಪ-ಕರ್ಮಗಳನ್ನು ಜನರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಅವರು ಹಾಡುಗಳು ಮೈಪಡೆದಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಈ ಹಾಡನ್ನು ನೋಡಿ.

> "ಕದವ ಮುಚ್ಚಿದಳದೇಕೊ ಗಯ್ಯಾಳಿ ಮೂಳಿ
> ಕದವ ಮುಚ್ಚಿದಳದೇಕೊ ಚಿಲುಕ ಅಲ್ಲಾಡುತಿದೆ
> ಒಳಗಿದ್ದ ಪಾಪವು ಹೋದೀತು ಹೊರಗೆಂದು ||
> ಭಾರತ ರಾಮಾಯಣ ಪುಣ್ಯಕಾವ್ಯಂಗಳ
> ಸಾರತತ್ವದ ಬಿಂದು ಸೇರಿತು ಒಳಗೆಂದು ||
> ಅಂದುಗೆ ಕಿರುಗೆಜ್ಜೆ ಮುಂಗಾಲಿಲಳವಟ್ಟ
> ಧಿಂಧಿಮಿ ಧಿಮಿಕೆಂದು ಕುಣಿವ ದಾಸರ ಕಂಡು ||
> ನಂದನ ಕಂದ ಗೋವಿಂದ ಮುಕುಂದನ
> ಚಂದವಾದ ಧ್ವನಿ ಹೋದೀತು ಕರ್ಣಕೆಂದು ||
> ಹರಿಶರಣರ ಪಾದ ಸರಸಿಜ ಯುಗಳದ
> ಪರಮ ಪಾವನವಾದ ರಜವು ಬಿದ್ದೀತೆಂದು ||
> ಮಂಗಳ ಮೂರುತಿ ಪುರಂದರ ವಿಠಲನ
> ತುಂಗವಿಕ್ರಮ ಪದದಂಗುಳಿ ಸೋಕೀತೆಂದು ||[೨೨]

ಕೀರ್ತನಕಾರರು ಛಂದಸ್ಸಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದರೆಂಬುದು ಡಿ.ಎಸ್. ಕರ್ಕಿಯವರು ತಮ್ಮ ಛಂದೋವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಕ್ರಿ.ಶ.೧೬ನೇ ಶತಮಾನವು ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ.

ಸುಳಾದಿ ಉಗಾಭೋಗ, ಕೀರ್ತನೆಗಳು ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದ ಕಾಣಿಕೆಗಳೆಂದು ಕರ್ಕಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಉಗಾಭೋಗಗಳು ವಚನಗಳ ರೂಪಧಾಟಿಗಳಿಗೂ ಕೀರ್ತನೆಗಳಿಗೂ ಶಿವಶರಣರ ಹಾಡುಗಳ ರೂಪ ಧಾಟಿಗಳಿಗೂ ಋಣಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ 'ಸುಳಾದಿ' ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾಣಿಕೆ

ಎನ್ನಬಹುದು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಬರೆದುದೆಂಬುದು ಸುಳಾದಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಇದರಿಂದ ಕೀರ್ತನೆಗಳಿಗಿಂತ ಸುಳಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಹರಿದಾಸರು ಸಾಧಿಸಿದರು.

ಹರಿದಾಸರ ಹಾಡುಗಳ ಲಯ, ಲಲಿತ, ಮಂದಾನಿಲ, ಲಯ ಅಥವಾ ಉತ್ಸಾಹದ ಮಾತ್ರಾ ಗಣಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಅವಕ್ಕೆ ಸಮನಾದ ಅಂಶಗಣದ ಅಳತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಒಳಗೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಲಯ ಕೇವಲ ನಿಯಮ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗದೆ ಅರ್ಥಾನುಸಾರಿಯಾಗಿ ಪ್ರವಹಿಸುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು.

ಹೀಗೆ ದಾಸರಪದಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದಾಗ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದು ತುಂಬಾ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಕೆಲವು ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಬಂದಿವೆ. 'ಹರಿದಾಸರ ಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕಾದರೆ ರಾಗ ಜ್ಞಾನವು ವಿಶೇಷ ಬೇಡ. ಅಭ್ಯಾಸವು ವಿಶೇಷ ಬೇಡ' ಎಂದು ಹುಲುಗೂರು ಕೃಷ್ಣಾಚಾರ್ಯರು ಹಿಂದೆಯೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.(೧೯೫೧) 'ದಾಸರು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ರಾಗ-ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದರು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ವಿವಿಧ ಧಾಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದರು ಎನ್ನುವುದೇ ಸೂಕ್ತ' ಎಂದು ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಉಡುಪ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಮಾತುಗಳು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಭಕ್ತಿ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರೀ ವಿ.ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರು 'ಗೇಯತೆಯೆ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಮೂಲಧಾತುವಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯತ್ವಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಶಂಕರಮೋಕಾಶಿ ಪುಣೆಕರ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. 'ತಮಗೆ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ ತತ್ವನೀತಿ, ಉಪದೇಶ ಇಂಥದ್ದು ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಗೀತರೂಪವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡರು, ಯಾಕೆಂದರೆ ಗೀತದಲ್ಲಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಸುಲಭ ವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಲೋಹಚುಂಬಕ ಶಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ' ಎಂದು ರಂ.ಶ್ರೀ. ಮುಗುಳಿಯವರು ತಿಳಿದರೆ, ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು 'ಕಾವ್ಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವುದು ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಅದರ ಅಲಿಖಿತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ, ಬಾಯಿಂದ ಬಾಯಿಗೆ ರವಾನೆಯಾಗಬೇಕಿದ್ದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ, ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಮೂಲತಃ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗದೇ ಜನಸಮೂಹದ ಭಾಗವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ' ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಮೇಲಿನ ಈ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ದಾಸರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಡು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದ್ದು, ಅವುಗಳಿಗೆ ಇಂಥದೇ ಖಚಿತ ರೂಪು ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ ಎಲ್ಲ ಎಲ್ಲೆಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಸರಳವಾದ ಗೇಯರಚನೆಯ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ಅವರು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡ ಧಾಟಿ ಸಹಜ ನಾದ-ಲಯಗಳ ಮಿಡಿತ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆನಂತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಮಾದರಿ ಯಾವಾಗ ಬಂದಿತೋ ಅವಾಗ ದಾಸರ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ದಾಸರೂ

ಸಹ ಸಂಗೀತದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಒಳಗೆ ಹಾಡಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವ ವಿತಂಡವಾದವನ್ನು ಹೂಡಿ, ಹೌದೆನ್ನುವಂತೆ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಮೂಲತಃ ದಾಸರು ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದವರೇ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಖಚಿತ. ಛಂಧಸ್ಸಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಇಂಥದ್ದೇ ನಿಯಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲಿಲ್ಲ ಬದಲಾಗಿ ಸ್ವಚ್ಛಂಧ ಲಹರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರವಹಿಸಿದರು. ಹೀಗಾಗಿ ದಾಸರು ಮೂಲತಃ ಭಕ್ತಿಯ ಉತ್ತುಂಗದ ತುತ್ತತುದಿಗೆ ಹೊಯ್ಯುವುದರ ಮೂಲಕ ಭಕ್ತಿಯ ವಾಕ್‌ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅವರು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ತಮ್ಮ ದೈವದ ಪರಾಕಾಷ್ಟೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಮುಂದೆ ತತ್ವಪದಕಾರರಲ್ಲಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗಿ ಮೈ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಅಕ್ಕನ ಒಂದು ವಚನದಂತೆ ಹಾಡಿದರೆ ಎನ್ನೊಡೆಯನ ಹಾಡುವೆ | ಬೇಡಿದರೆ ಎನ್ನೊಡೆಯನ ಬೇಡುವೆ' ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ದಾಸರು ದೈವತ್ವದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿ ಮೈಮರೆತು ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಪರಿಯನ್ನು ಹಾಡುಗಮ್ಯವಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ದಾಸರ ಹಾಡುಗಳ ಶಕ್ತಿ ಇರುವುದು ಅದರ ನಾದಗುಣದಲ್ಲಿ ಗೇಯ ನಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೊರತು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣವೇ ಅವರ ಹಾಡು ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆಯನ್ನು ತಂದಿತ್ತಿತು.

## ೪.೪. ತ್ರಿಪದಿ

ನಾದವೆಂದರೆ ಉಸಿರು. ಉಸಿರು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಚಿಂತಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉಸಿರಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಡಿಗೆ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದೊಂದು ಸಾರಿ ಅದರ ನಡಿಗೆಯಲ್ಲೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಾಗಬಹುದು. ಇಂಥ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಬಹು ರೂಪ ಹಾಗೂ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ ರಚನೆಗಳು ರೂಪಗೊಳ್ಳುವ ಸ್ವರೂಪಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ ಅದರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ಆಯಾಸ, ಪ್ರಯಾಸ, ಸಂತೋಷ, ಆನಂದ ಇವುಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ನಾದದ ರಚನೆಗಳು ಅರಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ತ್ರಿಪದಿ ರೂಪ ಇಂಥ ಅರಳಿಕೆಯ ಫಲಿತಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ತ್ರೀ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂಥದ್ದು. ತ್ರಿಪತಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಲ್ಲವಿ ಎಂಬುದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನಾದರೂ ಸೇರಿಸಿ ಹಾಡಬಹುದು. ಉದಾ. 'ತಂಗಿ ಬೆಳಗೂನು ಬಾರ| ಮಂಗಳ ಗೌರವ್ವಗ ||ಪ||' ಇದು ಗೌರಿ ಹಾಡಿನ ಒಂದು ಪಲ್ಲವಿ. ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು ಬೀಸುವಾಗ ಹಾಡುವ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಈ ಪಲ್ಲವಿ ಸಾಲನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವಿ ಎಂದರೆ ಸೊಲ್ಲು, ಧ್ವನಿ, ದಾಟಿ, ಹೊರತು ಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ರೂಪದ್ದಲ್ಲ.

> ವಿಜಾಪುರದಾರಿಲೆ ಇಬ್ಬರು ಬರತಾರ
> ಕಾಲಾಗ ಬೂಟ ಕರಿಕೋಟ| ನನ ಕಂದ

ಕಾಲೇಜು ಕಲತ ಬರತಾನ

ತಂಗಿ ಬೆಳಗೂನು ಬಾರ| ಮಂಗಳ ಗೌರವ್ವಗ||ಪ||

ಈ ತ್ರಿಪದಿಯನ್ನು ಮೇಲೆ ಸೂಚಿತ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಬೀಸುವಾಗ ನನ್ನ ತಾಯಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಳು.

ವಿಜಾಪುರದಾರಿಲೆ ಇಬ್ಬರು ಬರತಾರ

ಕಾಲಾಗ ಬೂಟ ಕರಿಕೋಟssss

ತಂಗಿ ಬೆಳಗೂನು ಬಾರsss ಮಂಗಳ ಗೌರವ್ವಗ್ಗss

ಕಾಲಾಗ ನೀ ಬೂಟ ಕರಿಕೋಟ ನನ ಮುದುಕಣ್ಣಾ

ಕಾಲೇಜು ಕಲಿತ ಬರತಾನssss

ತಂಗಿ ಬೆಳಗೂನು ಬಾರ ಮಂಗಳ ಗೌವಗsss

ಅದೇರೀತಿ

ಗೆಳತಿ ಅಗಲಿದಳಲ್ಲ

ಗೆಳತಿಯ ಕೈಯ್ಯಾಗ ಗಿಳಿ ಪಂಜರದುಂಗುರ

ಯಾರು ಬೇಡಿದರ ಕೊಡುವಳ್ಳ

ಗೆಳತೆಗಲಿದಳಲ್ಲ

ಗೆಳೆತೆಗಲಿದಳಲ್ಲ ||ಪ||

ಕೋಳಿ ಕೂಗ್ಯಾವ ತನ್ನ ಯಾಳ್ಯಾದ ಹೊತ್ತೀಗಿ

ಸೂಳಿ ಮನಿಯಾಗ ದೊರಿ ಮಗ|

ಗೆಳತೆಗಲಿದಳಲ್ಲ|

ಸೂಳಿಯ ಮನಿಯಾಗ ದೊರಿಮಗ| ತಾ ಕುಂತ

ಕೋಳಿಯ ಗೋಣ ಮುರಿಸ್ಯಾನ

ಗೆಳತೆಗಲಿದಳಲ್ಲssss

ತ್ರಿಪದಿಯ ಮುಖ್ಯಗುಣವು ಅದರ ನಾದದ ಸಲ್ಲಾಪ. ನಾದದ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬಹುಮುಖಿ ಹಾಗೂ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ರೂಪಿ. ಅದಕ್ಕಿರುವ ಈ ಗುಣ ಎಲ್ಲ ಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲೂ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಸೈ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಮೇಲ್ಕಾಣಿಸಿದ ನಾದ ಹಾಗೂ ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಹಿಗ್ಗುವ ಹಾಗೂ ಕುಗ್ಗುವ, ಸಾಂದರ್ಭಿಕಗೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯೇ ಜಾನಪದಕ್ಕಿರುವ ಬಹುಮುಖತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂರು ಸಾಲಿನ ಪದ್ಯ ಎರಡು ಸಾಲಾಗಿ, ಎರಡು ಸಾಲಿನ ಪದ್ಯ ಆರು ಸಾಲಾಗುವ ಈ ಪರಿ ತ್ರಿಪದಿಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನೇ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನ ಲಾಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ ಗುರು, ಲಘು ಅಥವಾ

ಮಾತ್ರಾಗಣ, ಅಂಶಗಣಗಳ ಮೂಲಕ ಗಣಿತೀಯ ಲೆಕ್ಕಹಾಕಿ ಹಿಡಿದಿಡಿಸಲು ಬಯಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಅವುಗಳ ಸಾಲುಗಳೊಳಗೆ ಇದೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಇದೇ ಹಾಡಿಗಿರುವ ಶಕ್ತಿ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಶಕ್ತಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾದ ಲಯಗಳ ಒಡಮುರಿದೇಳುವ, ಮುರಿದು ಕಟ್ಟುವ ಕಟ್ಟಿ ಮುರಿಯುವ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕನ್ನಡದ ರೂಪಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಇರುವಂಥದು. ಇದೇ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶಕ್ತತೆ ಕೂಡ. ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನ ಇಂಥ ಶಕ್ತ ನೆಲೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವುದರತ್ತ ಹೆಚ್ಚು ಚಾಚಿಕೊಂಡಿದೆ.

ತ್ರಿಪದಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಕೇವಲ ತತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಬಂದು ಹೋಗದೆ; ಹಾಡಿನ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಗತ್ಯಗುಣವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಆ ಅಂಶವನ್ನು, ವಿಷಯವನ್ನು, ಸಂದೇಶವನ್ನು, ಖಚಿತವಾಗಿ, ನಿಖರವಾಗಿ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಮತ್ತು ಅದು ಕೇಳಿದವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸದಾ ಗುನುಗಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಸದಾ ಕಾಲ ಉಳಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಶಕ್ತಿ ಈ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗಿದೆ.

ಬಹುತೇಕ ಸಮಾಜಮುಖಿ ಚಿಂತಕರು, ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುವ ಮಾತೆಂದರೆ ಮೊದಲು ಹುಟ್ಟಿದುದು ಜನವಾಣಿ, ಅನಂತರ ಅದು ಬೆಳೆದು ಪರಿಷ್ಕೃತವಾಗಿ ವೃದ್ಧಿಯಾದುದು ಕವಿವಾಣಿ. 'ಜನವಾಣಿ ಬೇರು; ಕವಿವಾಣಿ ಹೂವು' ಎಂದು. ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಸಮುದಾಯದ ಎಲ್ಲ ವಯಸ್ಸಿನ ಹೆಂಗಸರು, ಗಂಡಸರು, ಮಕ್ಕಳು ಎಲ್ಲರೂ ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾವ್ಯಗಳ ಪರಿಚಯವೇ ಇಲ್ಲದ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಹಾಡಬಲ್ಲ ಹಾಡಿನ ಮಟ್ಟು ಈ ತ್ರಿಪದಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಲಹರಿಯುಂಟು. ಹಾಗಾಗಿ ಇದರಿಂದ ಯಾರು ವಿಮುಕ್ತಿ ಹೊಂದಲು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಭಾಗವಾಗಿ ಬಾಯಿಂದ ಬಾಯಿಗೆ ಹರಿದು ಬಂದ ಹಾಡನ್ನು ಮೌಖಿಕವಾಗಿ ಕಲಿತು ಹಾಡುವುದಲ್ಲದೆ; ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹಾಡೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಹೊಸೆಯಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಆದಿಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಕವಿತ್ವವೂ, ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಬಾಲ್ಯಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ, ಹೊಲದಲ್ಲಿ, ಕಣದಲ್ಲಿ ಹಬ್ಬ-ಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಸುಖ-ದುಃಖದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಊರಿನ ಜನರೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ತಮ್ಮ ರಸಾನುಭಾವಗಳನ್ನು ಹಾಡಿಕೊಂಡು ಕುಣಿದಾಡುತ್ತ ನಲಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಕುಣಿತದ ಹೆಜ್ಜೆಯ ಲಯಗಳೇ ತಾಳ. ಹಾಡಿನ ಅಭಿನಯವೇ ಕುಣಿತ. ಇದೇ ಜನರ ಆಟಪಾಠ. ಕುಯಿಲು, ಕುಡಿತ, ಕೋಲಾಟ, ಬೇಟೆ, ಮದುವೆ, ಸಾವು, ಕಾಳಗದ ಸೋಲು-ಗೆಲುವುಗಳು, ಬಾಳಿಕೆಯ ಕಷ್ಟ-ಸುಖಗಳು, ವೀರರ ಸಾಹಸಕಾರ್ಯಗಳು ದೈವಾನುಭವ, ದೈವಭಕ್ತಿ ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲ ಸಹಜ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುಣಿಯುತ್ತ ಹಾಡುಕಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ನಾದ-ಲಯ, ಗೇಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಧಾಟಿ, ಅವರ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಮೈಪಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಇದೇ ರೀತಿಯ ಅಂಶಗಳು ಸುಶಿಕ್ಷಿತರಲ್ಲಿ ಲಿಖಿತ

ರೂಪ ಪಡೆದವಷ್ಟೆ. ಹೆಂಗಸರೂ, ಗಂಡಸರೂ ಹಾಗೂ ಕೆಲಸಗಾರರೂ ಕೆಲಸದ ಬಳಲಿಕೆಯನ್ನು ಈ ಹಾಡಿನ ನಾದದಲ್ಲಿ, ಈ ಗೀತದ ಆನಂದದಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದಕ್ಕೆ ನಾವು ಯಾವುದೇ ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಬಗೆಗೆ ನಮಗೆ ಖಚಿತವಾದ ಮುಖ ಚಿತ್ರಣ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಿದ್ಧಿಜನಾಂಗದವರು ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿರುವವರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ದಿನನಿತ್ಯದ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹಾಡಿಗೆ ಮಹತ್ವ ನೀಡಿದವರು. ಅವರು ಪೈರು (ಬೆಳೆ) ಬಂದಾಗ ರಾಶಿ ಮಾಡಿ ಇಡಿ ಸಮುದಾಯದ ಎಲ್ಲವರ್ಗದ ಜನರು ಹೆಂಗಸರು, ಗಂಡಸರು, ಹುಡುಗರು, ಮುದಕರು ಎಲ್ಲರೂ ಸೇರಿ ಹಾಡನ್ನ ಹಾಡಿ ಪರಸ್ಪರರು ಕುಣಿದು ಸಂಭ್ರಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಕುಣಿತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಹಾಡುಗಳು ಹೊಸ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಹೊಸ ನಾದವನ್ನು ಪಡೆದು ಜನಪದ ಹಾಡನ್ನು ಈ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಜೀವಂತವಾಗಿರಿಸಿದವರು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅದು ಬಾಯಿಂದ, ಬರಹದಿಂದ ಹೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಹೋದರೆ ಅದರ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೇ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏನಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ನೋಡಿಯೆ ಮನದಾನಂದವನ್ನು ಇಂಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕುಟ್ಟುವಾಗ, ಬೀಸುವಾಗ, ಮಗುವನ್ನು ತೂಗುವಾಗ, ಬಂಡಿಯನ್ನು ನಡೆಸುವಾಗ, ದೋಣಿ ನಡೆಸುವಾಗ, ಕಾಳಗದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ, ಕಣ ಮಾಡುವಾಗ, ಮೀನುಗಾರರು ಬಲೆ ಬೀಸುವಾಗ ಸಹಜವಾಗಿ ಇಂಥ ತ್ರಿಪದಿಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಜೊತೆಗೆ ತಮ್ಮ ಉದ್ಯೋಗದ ಆಯಾಸವನ್ನು ಪರಿಹಾರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಆಗ್ಗೆ ಏಳುವ ಉಸಿರಿಗೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ದುಡಿತದ ಲಯದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವು ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಮಾಸಿ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಜೀವನದ ಜೊತೆಗೆ ಬದುಕಿನ ಒಂದಂಗವಾಗಿ ಮೈಗೂಡಿಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತದೆ.

ಈ ಹಾಡುಗಳು ಒಂದೊಂದು ಬಿಡಿ ಪದ್ಯಗಳಾಗಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಭಾವವನ್ನೋ, ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೋ ತಿಳಿಸುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೆ ಹಲವು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆ, ಭಾವವಿವರಣೆ, ಆಟಪಾಠ, ಬೇಟೆ, ಕಾಳಗ ವರ್ಣನೆ, ಒಗಟುಗಳು, ಮೇಲಾಟ, ಕುಡಿತದ ಹಾರಾಟ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸ ಪುರಾಣಗಳ ಸಾರವನ್ನು ಜನರ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಳಿಸುವುದೂ, ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಮರೆಯಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಜನರ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದೂ, ಭಕ್ತಿ-ಜ್ಞಾನ-ವೈರಾಗ್ಯಗಳನ್ನು ಮನೆ ಮನೆಗೂ, ಮನಮನಕ್ಕೂ ಬೀರುವುದು ಈ ತ್ರಿಪದಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುಣವಾಗಿದೆ. ಆ ಗುಣ ವಿಶೇಷತೆಯೇ ಈ ತ್ರಿಪದಿಗಳ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿದೆ, ನಾದದಲ್ಲಿದೆ, ಲಯದಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ತ್ರಿಪದಿಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದಾಗ ನಮಗೆ ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಖಚಿತತೆ ಬರುವುದನ್ನು ನಾವು ಮನಗಾಣಬಹುದು. ಅಧ್ಯಯನದ ಕಾಳಜಿಯೂ ಕೂಡ ಅದೇ ಆಗಿದೆ.

ಉದಾ.೧. "ಹಾಲುಂಡ ತವರಿಗೆ ಏನೆಂದು ಹಾಡಲಿ
ಹೊಳೆದಂಡೆಲಿರುವ ಕರಕೀಯ ಕುಡಿಹಾಂಗ
ಹಬ್ಬಲೆ ಅವರ ರಸಬಳ್ಳಿ"[೨೮]

೨. “ಅಡಗೀಯ ಮನಿಯಾಗ ಮಡದೀಯ ಸುಳುವಿಲ್ಲ
ಅಡಗಿ ಬಾಯೀಗ ರುಚಿಯಿಲ್ಲ | ಹಡದವ್ವ
ಮಡದಿ ತವರಿಗೆ ಹೋಗ್ಯಾಳ”[೭೯]

೩. “ಬಾಲಕರಿಲ್ಲದ ಬಾಲಿದಾತ್ಯರ ಜನ್ಮ |
ಬಾಡೀಗಿ ಎತ್ತು ದುಡಿದಾಂಗ | ಬಾಳೆಲೆಯ
ಹಾಸ್ಯಂಡು ಬೀಸಿ ಒಗೆದಾಂಗ”[೮೦]

೪. “ಆಡಿ ಬಾ ಎನಕಂದ ಅಂಗಾಲ ತೊಳದೇನು
ತೆಂಗೀನ ಕಾಯಿ ಎಳನೀರ | ತಕ್ಕೊಂಡು
ಬಂಗಾರದ ಮಾರಿ ತೊಳದೇನ |”[೮೧]

೫. “ತೋಟಕ್ಕೆ ಹೋದಣ್ಣ ಊಟಕ್ಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲ
ತೋಟದ ಹೂವ ತಲೆತುಂಬ | ಇಟಗೊಂಡು
ಊಟದ್ಹಂಬಲ ಮರೆತಾನ”[೮೨]

೬. “ನಾರಾಯಣ ನಿನ್ನ ನಾಮದ ಬೀಜವ
ನಾನೆಲ್ಲಿ ಬಿತ್ತಿ ಬೆಲೆಯಲಿ | ನಿನ್ನ ನಾಮ
ನಾಲೀಗಿ ಮೇಲೆ ಬೆಳೆದೇನೋ”[೮೩]

೭. “ಬ್ಯಾನಿಯ ತಿನುವಾಗ ಬ್ಯಾಡವ್ವ ಮಕ್ಕಳು |
ಬಾಗಿ ಬಚ್ಚಲ ಹೊಗುವಾಗ | ಬಯಸ್ಯಾರ |
ನೂರೊಂದು ಫಲವ ಕೊಡು ಶಿವನೆ”[೮೪]

೮. “ಜೋಗುಳ ಹಾಡಿದರ ಆಗಳೇ ಕೇಳ್ಯಾನ |
ಹಾಲು ಹಂಬಲ ಮರತಾನ | ಕಂದೈಗ
ಜೋಗುಳದಾಗ ಅತಿ ಮುದ್ದ”[೮೫]

೯. “ಜನಕರಾಯನ ಮಗಳು ಬನಕ ತೊಟ್ಟಿಲ ಕಟ್ಟಿ
ಲವಕುಶರನಿಟ್ಟು ತೂಗ್ಯಾಳೋ ಸೀತಾದೇವಿ
ನಗುತ ವನವಾಸ ಕಳದಾಳ |”[೮೬]

ಈ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಮೂರು ಸಾಲಿನಿಂದ ಕೂಡಿ ಎರಡನೆಯ ಸಾಲು ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿ ನಾದಕ್ಕೆ-ಲಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಬೆರಗನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಆ ನಾದ-ಲಯವೇ ಇಡೀ ಪದ್ಯ ಹಾಗೆ ಮನದಾಳದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಲಯ-ನಾದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ದ್ವಿಪದಿ, ಚೌಪದಿಗಳ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ದ್ವಿಪದಿಗಳು ಸರಳವಾಗಿ ಇದು ಒಂದೇ ಏಕತಾನತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವಂಥವು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇವು ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಆ

ಕಥೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೇಳುವಂಥದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ದ್ವಿಪದಿಗಳು ಸಹಜ ಹಳ್ಳಿಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೀತಿ, ಇರಿಸು-ಮುರಿಸು, ಅತ್ತೆ-ಸೊಸೆಯರ ದಿನನಿತ್ಯದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಉಂಟು. ಅಂತಹ ಸಣ್ಣ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಜನಪದರ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಅರ್ಥಗಳುಂಟು, ಬದುಕುಂಟು, ಆ ಬದುಕನ್ನು ಹಸನಾಗಿಸುವುದೇ ಈ ಹಾಡುಗಳ ಮುಖ್ಯ ಧ್ವನಿ ಎಂದು ಅಧ್ಯಯನ ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದೆ.

೧. ಎಳ್ಳಮಾಸೀ ಹಾಡು

"ವರಸೀಗಿ ಬರುವೂದು |
ಸರಸವ್ವ ಎಳ್ಳಾಮಾಸೀ | ಕೋಲಣ್ಣ ಕೋಲ

ಏಳಮಂದಿ ನೆಗೇಣಿ ಮಕ್ಕು |
ಬೆಳ್ಳ ಬೆಳಗಾಽನ ಎಕ್ರಿ | ಕೋ

ಬೆಳ್ಳ ಬೆಳಗಾಽನ ಎಕ್ರಿ |
ಮನಿಮಾರ ಸಾರಿಸರೆವ್ವಾ |
ಮನಿಮಾರ ಸಾರಿಸರೆವ್ವಾ |
ತಲಿಯಾರ ಎರಕೋರೆವ್ವಾ | ಕೋ

ಕಾಯ್ ಪಲ್ಲ್ಯಾ ಸೋಸರವ್ವಾ |
ಅಡಿಗೆಂಬಲಿ ಮಾಡರೆವ್ವಾ | ಕೋ

ಅಡಿಗೆಂಬಲಿ ಮಾಡರೆವ್ವಾ |
ಹೆಡಗಿ ಬುಟ್ಟಿ ತುಂಬರೆವ್ವಾ | ಕೊ

ಸಣ್ಣಕ್ಕಿ ನಾಗುಬಾಯಿ |
ಮನಿಮಾರ ಜ್ಯಾಕಿನವ್ವಾ | ಕೋ

ಮನಿಮಾರ ಜ್ಯಾಕಿನವ್ವಾ |
ಕರ ಬಿಟ್ಟು ಕರ ಕಟ್ಟು | ಕೋ

ಕರಬಿಟ್ಟು ಕರಕಟ್ಟಟಿಗೆ
ಕರ ಹೋಯ್ತು ರಾಽಜಬೀದಿಗೆ | ಕೋ

ಪಟ್ಟನೆ ಸಾಲ್ಯಾಗೆ
ಸೆಟ್ಟಿ ಸಾವುಕಾಽರ ಮಗನ | ಕೋ

ಸೆಟ್ಟ್ಯೋನೆ ಸಾವುಕಾಽರು |
ಮನಸ ಆಕೀ ಮ್ಯಾಲ | ಕೋ

ಬಿರಿಬಿರಿ ಹೋಗ್ಯಾನ |
ಮನಿಯಾಗ ಮನಗ್ಯಾನ | ಕೋ

ಏನ ಬ್ಯಾನೆಪ್ಪಾ ಮಗನ |
ಎಂಥ ಬ್ಯಾನೆಪ್ಪಾ ಮಗನ | ಕೋ

ಕಳಸೆಟ್ಟೈವರ ಸೊಸಿ ಮ್ಯಾಲ |
ನನ ಮನಸ ಹೋಗ್ಯಾದ ತಾಯಿ | ಕೋ

ಏಳ್ಮಂದಿ ನೆಗೇಣಿ ಮಕ್ಳ್ಯ |
ಮುತ್ತೈದಿತನ ಹೇಳ್ತಿವ್ರಿ | ಕೋ

ಸಣ್ಣಕ್ಕಿ ನಾಗುಬಾಯಿಗಿ |
ನಣ ಹೊಡೆದು ಹೆಣ ಹಾಕಿ | ಕೋ

ಸಟ್ಟ ಸರವತ್ತನಾಗ |
ಹಿಂದ ಮುಂದಕ | ಕೋ

ಆರುಮಂದಿ ನೆಗೇಣಿ ಮಕ್ಳ್ಯ |
ಮುಂಜಾನೆದ್ದು ಬರತಾಳ್ದೋಗ್ರೆ | ಕೋ

ಸಣ್ಣ ಸರವ಼ತನಾಗ
ಮೈಯ್ ಮುಟ್ಟಿ ಕೈಮುಟ್ಟಿ | ಕೋ

ಕೊರಳಾನ ಪುತಳಿ ಸರ |
ಹರದ ದಿಕಪಾಲ ಮಾಡಿ | ಕೋ

ನಮ್ಮತ್ತಿ ಬೈತಾಳ |
ಪೋಣಿಸಿಕೊಡಿರೀ ನಮಗ | ಕೋ

ಮುಂದ ಮುಂದ ಪೋಣಸ್ತ |.
ಹಿಂದ ಹಿಂದ ಉಬ್ಯಾಳ | ಕೋ

ಇಟ್ಟನೆ ಆಽಗಟಿಗೆ
ಬೆಳ್ಳಬೆಳಗಾಽನೆ ಆಗೀ | ಕೋ

ಕಾಲಮಡಿ ಬಂದಿದಾಽವ |
ಬಾಗಿಲ ತೆರೀರಿ ನಮಗ | ಕೋ

ಬರತೇನಿ ಅಂತೇಳಿ |
ಭಾಷ್ಯೇರೆ ಕೊಟ್ಟೋಗ | ಕೋ

ಎದಿಯ ಮ್ಯಾಲಿನ ಸೆರಗ |
ಆತನ ಕೈಯಲಿ ಕೊಟ್ಟ | ಕೋ

ಒಂದ ಪಾಟುಣಗಿಳದಾಳ |
ಒಂದ ನಿರಗಿ ಉಚ್ಚ್ಯಾಳ | ಕೋ

ಎಡ್ಡ ಪಾಟುಣಗಿಳದಾಳ |
ಎಡ್ಡ ನಿರಗಿ ಉಚ್ಚ್ಯಾಳ | ಕೋ

ಮೂರು ಪಾಟುಣಗಿಳದಾಳ |
ಮೂರು ನಿರಗಿ ಉಚ್ಚ್ಯಾಳ | ಕೋ

ನಾಕೆಂಬು ಪಾಟುಣಗಿ |
ಛಿಮ್ಮಿ ಖೋಡೀಗಿ ಸಿಗಸಿ | ಕೋ
* * * *

ಅತ್ತೆವ್ವಾ ಅತ್ತೆವ್ವಾ |
ಬಾಗಿಲ ತೆರೀರಿ ನಮಗ | ಕೋ

ಸಟ್ಟಿ ಸರವತ್ತನಾಗ |
ದೆವ್ವಿದ್ಯಾ ಭೂತಿದ್ಯಾ | ಕೋ

ದೆವ್ವಿಲ್ಲ ಭೂತಿಲ್ಲ |
ಸಣ್ಣರೆ ನಾಗೂಬಾಯಿ | ಕೋ
* * * *

ಕಳಸೆಟ್ಟೆವರ ಮನೀಮುಂದ
ಜಂಬ ನೀಲಽದ ಹಣ್ಣ | ಕೋ

ಕೈಗ್ಯಾದರು ಬಂದಾವ |
ಬಾಯಿಗ್ಯಾದರ ಬರಲಿಲ್ಲ | ಕೋ"[೮೭]

೨. ಬಾಲಿ ತಾ ಮೈನೆರೆದು

ಬಾಲಿ ತಾ ಮೈನೆರೆದು ಬಾಗಿಲದಾಗ ನಿಂತಾಳ |
ಬಾಳೇಲಿ ಹಂಗ ಮಕ ಬಾಡೇ | ಸೋ

ಬಾಳೇಲಿ ಹಂಗ ಮಕ ಬಾಡಿ ಅವರವ್ವಾ |
ಬಾ ಬಾಲಿನಂದ ಕರದಾಳ | ಸೋ

ರಂಬಿ ತಾ ಮೈಯನೆರದ ಅಂಗಳದಾಗ ನಿಂತಾಳು
ನಿಂಬೆಲಿ ಹಾಂಗ ಮಕ ಬಾಡೇ | ಸೋ

ನಿಂಬೀಯ ಎಲೀ ಹಂಗ ಮಗ ಬಾಡಿ ಅವರವ್ವಾ |
ಬಾ ರಂಬಿನಂದು ಕರದಾಳ | ಸೋ

ಓದೂವ ಸಾಲ್ಯಾಗ ಮಾವಯ್ಯ ಕುಂತಾನ |
ಸಸಿ ಹೋಗಿ ಕಾಲಾ ಹಿಡದಾಳ | ಸೋ

ಸಸಿ ಹೋಗಿ ಕಾಲಾ ಹಿಡಿದು ತಾ ಕೇಳ್ಯಾಳ |
ಗೊಂಬಿಲ್ಲರಿ ನಮ್ಮ ಎಡಽಬಲಽ | ಸೋ

ಬಡಗ್ಯಾರ ಕರಸ್ಯಾರ ಹಿಡಿ ಹೊನ್ನ ಕುಡಸ್ಯಾರ |
ಚಂದನದ ಗೊಂಬಿ ಕೆತಸ್ಯಾಕ | ಸೋ

ವಡ್ಡರ ಕರಸ್ಯಾರ ಹಿಡಿಹೊನ್ನ ಕೊಡಸ್ಯಾರ |
ಅಂಗಳದಾಗ ಭಾಂವಿ ಹೊಡಸ್ಯಾರ | ಸೋ

ಅಂಗಳದಾಗ, ಭಾಂವಿ ಹೊಡಸ್ಯಾರ ತಂಗೆವ್ವಾ |
ಇಲ್ಲೆ ಮೆಲಿಯವ್ವ ಹೊಲಿನೀರ | ಸೋ

ನೀರ ಮಡಽ ಬಿಟ್ಟ ಹಾಲ ಮಡಕ ಹೋಗಿ |
ಹಸನಾಗಿ ಒಗಿರಿ ಮಡೀಗೋಳಽ | ಸೋ

ಹಸನಾಗಿ ಒಗಿರಿ ಮಡಿಗೋಳ ಈ ಮನಿಗಿ |
ದಸಿಮಕದಳಿಯ ಬರಽತಾನಽ | ಸೋ"[೮೮]

೩. ಸಬ್ಬಂಬು ರಾತೂರಿ

"ಸಬ್ಬಂಬು ರಾತೂರಿ ಒಬ್ಬಕ್ಕಿ ನಾ ಇದ್ದ |
ನೀವೆಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಬಂದ್ರಿಽ | ನೀವೆಲ್ಲಿ ಆಡಿ ಬಂದ್ರಿಽ |

ಜಾಣೆ | ಬೆಟ್ಟಂಬ ಬ್ಯಾಸಗಿ | ಕಣ್ಣೇಗಿ ನಿದ್ದಿಲ್ಲ |
ತನುಗಾಳಿಗ್ಹೋಗಿದ್ದೇವ | ತನುಗಾಳಿಗ್ಹೋಗಿದ್ದೇವ

ಎದಿಯ ಮ್ಯಾಲಿನ ಘಾಯ ಎಳಿಯ ಚಂದ್ರಮನಂಗ |
ನೀವೆಲ್ಲಿ ಹಾದು ಬಂದ್ರಿಽ | ನೀವೆಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಬಂದ್ರಿ

ಜಾಣೆ | ಬಾಳಿಽಯ ಬನದಾಗ | ಹಾದು ನಾವ್ಬರುವಾಗ |
ಬಾಳಿಯ ಗರಿ ತಾಕ್ಯಾವಽ | ಬಾಳಿಯ ಗರಿ ತಾಕ್ಯಾವಽ

ಹುಬ್ಬ ಹುಬ್ಬಿನ ಘಾಯ ಹುಬ್ಬೆಲ್ಲ ಚ್ಯೂರು ಘಾಯಿ |
ನೀವೆಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಬಂದ್ರಿಽ | ನೀವೆಲ್ಲಿ ಆಡಿ ಬಂದ್ರಿಽ

ಜಾಣೆ | ತ್ಯಾಟದಾಗಽ ಇರುವ | ನೀಟುಳ್ಳ ಗಜನಿಂಬಿ |
ಗಜನಿಂಬಿ ಗರಿ ತಾಕ್ಯಾವಽ | ಗಜನಿಂಬಿ ಗರಿ ತಾಕ್ಯಾವಽ

ನಾರ್ಯಾರ್ಹಚ್ಚಲ್ಲಪುಡಿ | ನಾರ್ಯಾರ್ಹಚ್ಚಲ್ಲಪುಡಿ |
ನಿವ್ಹಲ್ಲಿಗ್ಯಾಕ್ಹತ್ಯಾವರೀ | ನಿಮ್ಹಲ್ಲಿಗ್ಯಾಕ್ಹತ್ಯಾವರಿ

ಜಾಣೆ | ಗೊಲ್ಲರ ಓಣ್ಯಾಗ ಹಾದು ನಾವ್ಬರುವಾಗ |
ಅವರು ಹಲ್ಲಿಗಿ ತಂದ್ಹಚ್ಚಿದರಽ | ಅವರ ಹಲ್ಲಿಗಿ ತಂದ್ಹಚ್ಚಿದರ

ಹತ್ತ ವಾರೀಽನ ಹೂವಿನ ಶಾಲ್ಗೋಳು |
ಮತ್ತ್ಯಾಕ ಮಾಸಿದವರಿ | ಮತ್ತ್ಯಾಕ ಬೆವತಿದವರಿ

ಜಾಣೆ | ಗರಡಿಽಯ ಮನಿಯಾಗ | ಸಗತಿ ನಾ ಹೊಡೆವಾಗ |
ಕಿರಿಬೆವರ ಬಿಟ್ಟಿದಾವಽ | ಕಿರಿಬೆವರ ಬಿಟ್ಟಿದಾವ

ಹತ್ತ ವಾರಿಽನ ಮುತ್ತಿಽನ ನಡಕಟ್ಟ
ಮತ್ಯಾಕ ಮಾಸಿದವರಿ | ಮತ್ಯಾಕ ಬೆವತಿದವರಿ

ಜಾಣೆ | ಚೆಂಡಾಟ ನಾಡಿದಾಗ | ಕೃಷ್ಣರು ಬಂದ್ಹಿಡಿವಾಗ |
ಬಿದ್ದಲ್ಲಿ ಮಾಸಿದಾವಽ | ಬಿದ್ದಲ್ಲಿ ಮಾಸಿದಾವ

ಎಷ್ಟೆಂತ ಹೇಳಲಿ ಎಷ್ಟೆಂತ ಕೇಳೂತಿ |
ಕೃಷ್ಣರ ದೇಶಕ್ಹೋಗಿದ್ದೇವಽ | ಕೃಷ್ಣರ ದೇಶಕ್ರೋಗಿದ್ದೇವ

ಭಾಳ ಭಾಳ ಮಾತಾಡತೀದಿ ಬಾಯ್ ಪಾಟ್ಲೆ ಬೈತೀದಿ |
ರಂಗಿಽಗಿ ಬಂದಿ ನೀನು | ಬಾಳ ಪೆಟ್ಟಿಽಗಿ ಬಂದಿ ನೀನು

ಊರ ಹೊರಗಿಽನ ನಿಮ್ಮಳ್ಹಣುಮನ ಮುಂದ
ಆಣೆ ಮಾಡೂಣು ನಡಿಯ | ಆಣೆ ಮಾಡೂಣು ನಡಿಯ"[೮೯]

ಮುಂದೆ ಚೌಪದಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ

"ಅಷ್ಟೂರ ಮಾತಿದು ನಿಷ್ಠೂರ ಹೇಳತೀನಿ
ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ ತುಂಬಿಽತು ಜಗವೆಲ್ಲ |
ಹೊಟ್ಟೆಯಂಥ ವೈರಿಯಾವುದಿಲ್ಲ
ರೊಟ್ಟೆಯಂಥ ಮೈತರು ಇಲ್ಲ ||

ವಿಶ್ವಾಸ ಗೆಳತನ ಗೆಳತನ ವಿಶ್ವಾಸ
ಅಳಿದು ಬಳಸತಿರಿ ನಿವೇಲ್ಲ |
ಹಿರಿಯರ ಕಿರಿಯರ ಮರಿಯಾದೆ ಉಳಿದಿಲ್ಲ
ಕಾಯ್ದೆ ಬುಕ್ಕ ಓದಿದ ಮ್ಯಾಲ ||

......................

ಹಾರೇಬಾಜ ನಿಶೇಬಾಜ ರಾಂಡಬಾಜ
ಮೂರು ಬಾಜನಾಗ ಭಾಡ ಭಾಗಸ್ತದ ಬಿಡುದಿಲ್ಲ |
ಭಾಗಿನಿಂದ ಮುಂದ ಬೈಲಾಗಿ ನಿಂತಿತು
ಕೂಳ ಅಂಬುದು ಆದೀತು ಬೆಲ್ಲ ||

......................

ಕುಂಟಿ ತುಂಬಿದ ಮಂದಿ ಕೂಗಿ ದೇವರ ಹೇಳೀ
ಹಿಡಿಸಿಕೊಂಡಾರಪ್ಪ ತಮ್ಮ ಕಾಲ |
ಮನಸ್ಯಾನ ಮೈಯಾಗ ದೇವರ ಬಂದರ
ಜಗಲಿ ಮ್ಯಾಲ ಒಂದು ಇರಲಾಕಿಲ್ಲ ||

.......................

ಮೂರು ದಿನದ ಸಂತಿ ಮುನ್ನೋಡಿ ಮಾಡಿಕೋ
ಗರದಿ ನಡದು ಮದ್ಯಾನ ಮ್ಯಾಲ |
ಸಂಜಿ ಆದಂಗ ಒಂದು ಗಂಜಿ ಇರಲಾಕಿಲ್ಲ
ಖಾಲೇ ಮಾರಿ ಆದಾವೊ ಚೀಲ ||"[೯೦]

"ನಿನ್ನ ಪ್ರಾಯ ತುಂಬಿದಾ ಹೊಳಿ | ಬಾಳಿಯ ಸುಳಿ |
ಚಂದ್ರನ ಕಳಿ ಕಸರಯಿಲ್ಲ |
ಆದಿ ವಿಷ್ಣು ಪಿಂಡ ಮಾಡಿದಾನ ತೆಗೆದ ಹೊಯ್ನಾ |
ಬಿನ್ನಬ್ಯಾಸರಿಲ್ಲದೆ ತಿದ್ದಿ ಕೈ ಸಾಲ |

.......................

ನಿನ್ನ ಮೂಗ ಸಂಪಿಗೀ ತೆನಿ | ಮುತ್ತಿನ ಗೊನಿ |
ಕೋಗಿಲಂಗ ಧನಿ ಎಳಿಯ ಕಮಲ |
ಓಣಿ ಹಿಡದ ಹೊಂಟಿ ಕುಣಿದಂಗ ಗಂಡನವಿಲ |
ಮಂದಿ ದಂಗವರದ ನಿಂತ ನೋಡಿ ನಿನ್ನ ಮಜಲ |

ಬಡಕೊಂಡು ಅಳ್ತಾಳ ಹಾರಾಡಿ | ಜನ ಬಂತು ಓಡಿ
ಶಿವ ಕಿಡಿಗೇಡಿ | ಒಯ್ದಾನಲ್ಲ |
ನನ್ನ ಗಂಡನ ಮ್ಯಾಲಿಂದು ನಾನೇ ಸಾಯಲಿಲ್ಲ |
ಅಳುವುದು ನೋಡಿ ಜನಗೋಳ ಹಿಡಿತ ಎಲ್ಲಿ |

.....................

ಹಾದರಕ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚಲೆಂದ ಗಂಡನ ಕೊಂದ
ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ ಮುಂದ | ಅಂತಳಾ ಸುಂದರಾ |
ಕಲಿ ಮಹಾತ್ಮದೊಳಗ ಇಲ್ಲ ಅಳತಿ | ಹೆಂಗಸರ ಜಗಳ ಅತಿ |
ರಾಣಿ ಇಲ್ಲ ಗರತಿ | ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ ಯಾರ "[೯೧]

ಹೀಗೆ ತ್ರಿಪದಿ, ದ್ವಿಪದಿ, ಚೌಪದಿ ಈ ಮೂರು ಮಟ್ಟುಗಳು ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಜನರಿಂದಲೇ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದು ಬಂದಿರುವಂತವು. ಇವುಗಳ ಲಾಲಿತ್ಯವು ಸುಗಮವಾದ ಹಳ್ಳಿಯ ಭಾಷೆಯ ಸೊಗಸಿನಿಂದ ಆಯಾ ಭಾಗದ ಭಾಷಿಕ, ಉಚ್ಚಾರಿಕ ಅನುಕೂಲದಲ್ಲಿ ಇದರ ನಾದ-ಲಯಗಳ ಧಾಟಿ ಸಾಗುವಂತ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾದಂಥ ಇಂಥ ಹಾಡುಗಳು ಬಹುಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಹಿಂದೆ ಉಳಿದಿದ್ದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಾಗಲೂ ಯಾವ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿಜವಾಗಿ ಏನನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಅದನ್ನು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಬಾಯ್ದೆರೆ ಪರಂಪರೆ ಅಂಥ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ನಿಜವಾದ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಎಲ್ಲರ ಶ್ರವಣದ ಮೇಲೆ ನಲಿದಾಡುವ ಸಾಹಿತ್ಯವಾದದ್ದು ವಿಶೇಷವಾದ ಭಾವ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಕ್ರಮ ನಾದ-ಲಯಗಳ ಮೂಲಕ ಎನ್ನುವುದು ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುವ ಅಂಶ.

ದಿನನಿತ್ಯದ ಪರಂಪರೆಯೊಳಗೆ ಯಾವುದೇ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವಾಗಲೂ ಜನಪದರ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಆ ಕಸುಬಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಆ ಕಾರ್ಯದ ಲಯಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ನಾದ ಸೌಭಾಗ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಅದ್ಭುತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಸುಮ್ನೆ ಹೆಂಗಸರು ಬಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಕೂತರೆ ಅವರಾಡುವ ಮಾತುಗಳೇ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳಾಗಿ ಮೈಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆ ಸಂಭ್ರಮ ಹೀಗಿದೆ.

"ಕುಟ್ಟುಬೀಸುವ ಹಾಡ ಯಾವಾಕೆ ಕಲಿಸ್ಯಾಳ |
ಕೃಷ್ಣನ ತಂಗಿ ಸುಭದ್ರಿ | ಕಲಿಸ್ಯಾಳ |
ಕೃಷ್ಣನ ಮ್ಯಾಲ ಪದಗೋಳ ||

ಸುಮ್ಮನೆ ಬೀಸಿದರ ಬೀಳಂದು ಈ ಕಲ್ಲು |
ನಾಗಸೊರದಂತೆ ದನಿಯೆತ್ತಿ | ಹಾಡಿದರ |
ಗಮ್ಮನೆ ಬೀಳುವುದು ಈ ಕಲ್ಲು |

ಪದ ಬಂದರ್ಹೇಳು ಬಾರದಿದ್ದರ ಶರಣಾಗು
ಪದವುಂಟು ನನ್ನ ಎದೆಯಲ್ಲಿ | ತಾಮ್ರದ |
ತಾಯ್ತುಂಟು ನನ್ನ ತೋಳಲ್ಲಿ ||

ರಾಣೀಯ ಕಲ್ಲಿಗೆ ರಾಜ್ಯವ ತಿರುಗ್ಯಾರೆ |
ರಾಯ ಸಂಪನ್ನರ ಮಗಳಿಗೆ | ನೀಲಮಗೆ
ರಾಜ್ಯ ತಿರುಗ್ಯಾರೆ ಬಸವಯ್ಯ ||

ಬೀಸುವ ಕಲ್ಲಿಗೆ ದೇಶವ ತಿರುಗ್ಯಾರೆ |
ಸಕಲ ಸಂಪನರ ಮಗಳೀಗೆ | ನೀಲಮಗೆ |
ರಾಜ್ಯ ತಿರುಗ್ಯಾರೆ ಬಸವಯ್ಯ ||

ಅಕ್ಕಿ ಬೀಸುವ ಕಲ್ಲೆ ಸಕ್ಕರೆ ಒಡೆಗಲ್ಲೆ |
ಶೆಟ್ಟಿ ತಮ್ಮಯ್ನ ಅರಮನೆ | ರಾಗಿ ಕಲ್ಲೆ |
ಹಟ್ಟಿ ಬಾಗಿಲಿಗೆ ದನಿದೋರೆ ||

ರಾಗಿಯ ಬೀಸುವ ಕಲ್ಲೆ ರಾಜಾನ ಒಡೆಗಲ್ಲೆ
ರಾಯ ಅಣ್ಣಯ್ಯ ಅರಮನೆ | ರಾಗಿ ಕಲ್ಲೆ
ರಾಜಬೀದಿಗೆ ದನಿದೋರೆ ||

ಕಲ್ಲಮ್ಮ ಮಾತಾಯಿ ಮೆಲ್ಲಮ್ಮ ರಾಗೀಯ
ಜಲ್ಲಜಲ್ಲನೆ ಉದುರಮ್ಮ | ನಾ ನಿನಗೆ |
ನೆಲ್ಲಕ್ಕಿ ಪಡಿಯ ನಡಸೇನಾ ||

ಕಲ್ಲವ್ವ ಮಾತಾಯಿ ಮೆಲ್ಲವ್ವ ರಾಜನವ
ಜಲ್ಲಜಲ್ಲಽನೆ ಉದುರವ್ವ | ನಾ ನಿನಗೆ |
ಬೆಲ್ಲದಾರತಿಯ ಬೆಳಗೇನು ||[೯೨]

ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬೀಸುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾದ-ಲಯ ಸರಾಗವಾಗಿ ತನಗೆ ತಾನೇ ಹರಿಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವಂತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಪ್ಪಿ-ತಪ್ಪಿ ಏನಾದರೂ ಮುಕ್ಕು ಹಾಕುವಾಗ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿಂದ-ಮುಂದ ಆದ್ರೆ ಆ ಕ್ರಿಯೆಗೆ, ಆ ನಾದಕ್ಕೆ ಭಂಗ ಬಂದಂತೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಡಿ ಆ ಹಾಡಿನ ಧಾಟೀನೇ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಈ ನಾದ-ಲಯಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸಹ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಬೇಕಾಗಿದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾದ-ಲಯ ಅವುಗಳು ಇರದೇ ಇದ್ದರೆ ಬಹುಶಃ ಈ ಕ್ರಿಯಾಪ್ರಧಾನತೆಗೆ ಸೊಗಸಿರಲಾರದು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗಗಳಾಗಿವೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾವು ಈಗೀಗ ಬರೆಹದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮಾನ್ಯಮಾಡಿ ಬೆಲೆ ಕೊಟ್ಟದ್ದು ಆಯಿತು. ಆದರೆ ಕಾಲದ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಶೂನ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮನೆಮಾತಾಗಿದ್ದ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಜನರ ಜೀವನದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದ ತ್ರಿಪದಿಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಟ್ಟ ನಮ್ಮ ಹಿರಿಕರಿಗೆ ನಾವು ಋಣಿಗಳು. ಬಾಯ್ದೆರೆ ನಾದದಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇಂದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನದನ್ನೇ ನಾವು ಮೆಲುಕು ಹಾಕಬೇಕಿದೆ. ಹೊಸ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಅವಿಷ್ಕಾರಗಳು ಬಂದಾಗ ಸಹಜವಾಗಿ ಹಳೆಯದೆಲ್ಲ ಮರೆಯಾಗುವುದು ಸಹಜವಾದರೂ ಅವುಗಳ ಒಳಗೆ ಲೇಪನ ಪಡೆದು ಅವುಗಳನ್ನು ಗಾಯಕರು ಹಾಡಿ ಧ್ವನಿಸುರುಳಿಯಲ್ಲಿ, ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ನವಮೌಖಿಕ ಗುಣವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ಮೂಲದ ಗುಣ, ನಾದ, ಲಯ, ಲಾಲಿತ್ಯ, ಆ ಸೊಬಗು, ಸಂಭ್ರಮಗಳು ಬದುಕಿನ ಆಳದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿ ನಂಟಿನಂತೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದುದಕ್ಕೆ ಸರಿಸಾಟಿ

ಎನಿಸಲಾರದು. ಬದಲಾಗಿ ಅಷ್ಟಾದರೂ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸಂತೋಷಪಡಬೇಕಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಜೀವನ ವರ್ತುಲಾಕಾರದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ನಾವು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಹಿಂದಣ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಹೊರಳಿ ನೋಡಲೇಬೇಕು. ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಬರುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಮತ್ತೆ ನಾವು ಸರ್ವಜ್ಞನ ತ್ರಿಪದಿಗಳನ್ನು (ಗಮನಿಸುವಾಗ) ನೋಡುವಾಗ ಬೇರೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳ ಧಾಟಿಯ ಲಕ್ಷಣವೇ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಅವು ನಮ್ಮ ಜನಪದರ ತ್ರಿಪದಿಗಳಂತೆ ಹಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ನುಡಿ ಮುತ್ತುಗಳಂತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಅವು ನುಡಿಮುತ್ತುಗಳ ಹಾಗೆ ಗೋಚರಿಸಿದಾಗಲೂ ಅವು ನೇರವಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವದ ಜೊತೆಗೆ ನೇರವಾದ ಸಂವಾದವನ್ನು ನಡೆಸುವ ನಾದಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ ತ್ರಿಪದಿ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡದ ಯಾವುದೇ ನಾದದ ರೂಪವು ಸಂರಚನೆಗೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭ. ನಾವು ಸಾಮಾನ್ನೀಕರಿಸಿ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ತ್ರಿಪದಿ ಅಥವಾ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶ್ರಮದ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ನಾನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ವಚನ, ರಗಳೆ, ಷಟ್ಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ತ್ರಿಪದಿ ಯಾವ ರೂಪಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ಕೃತಿರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಮಟ್ಟುಗಳಿಗೂ ಕೃಷಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಪರಷ್ಕೃತ ಮಟ್ಟುಗಳಿಗೂ ಕೃಷಿರೂಪದಲ್ಲಿ ಆಚರಿಸಲ್ಪಡುವ ಪ್ರಾಕೃತ ರೂಪಗಳಿಗಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂಥದ್ದು.

ಶ್ರಮದ ಭಾಗವಾಗಿ ಬರುವ ನಾದದ ಸಹಜ ರಚನೆಗಳಿಗೂ ಮಾತು ಹಾಗೂ ಮಂಥನದ ಭಾಗವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಚನೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಆಂತರಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಬರೆಹ ರೂಪದ ಅಥವಾ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಹಾಡಿನ ರೂಪದ ಆಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಜನಪದ ತ್ರಿಪದಿ ಹಾಗೂ ಸರ್ವಜ್ಞನ ತ್ರಿಪದಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದೇ ನಾದದ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಶಕ್ತಗುಣವಾಗಿದೆ. ಹೇಗೆಂದರೆ

> "ಬಿಂದು ನಾದಗಳಳಿದು (ಒಂದಾಗಿ ಶಿವನಲ್ಲಿ)
> ಬಂಧುರದ ಬೆಳಗ ಕಂಡ ಶಿವಯೋಗಿಗೆ
> ಬಂಧನವು ಬಯಲು ಸರ್ವಜ್ಞ"[೯೩]

> "ಸಂಗವನು ತೊರೆದಂಗೆ | ಅಂಗನೆಯರಿರಲೇಕೆ ?!
> ಬಂಗಾರವೇಕೆ? ಬಲವೇಕೆ? ಲೋಕದ |
> ಶೃಂಗಾರವೇಕೆ ? ಸರ್ವಜ್ಞ"[೯೪]

“ಬೆಚ್ಚನ ಮನೆಯಾಗಿ | ವೆಚ್ಚಕ್ಕೆ ಹೊನ್ನಾಗಿ
ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ಅರಿವ ಸತಿಯಾಗಿ | ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ
ಕಿಚ್ಚು ಹಚ್ಚೆಂದ ! ಸರ್ವಜ್ಞ”[೯೫]

ಹೀಗೆ ಸರ್ವಜ್ಞನ ತ್ರಿಪದಿಯನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ಅವನಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ವಿವಿಧ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಆಶು ಕವಿತ್ವಕ್ಕೆ ತ್ರಿಪದಿ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಸರ್ವಜ್ಞನ ತ್ರಿಪದಿಗಳು ನೇರವಾದ ಸಂವಾದದ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ವಿಶೇಷದ ಸಂಗತಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ತ್ರಿಪದಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಜೀವನದ ನೆರಳಲ್ಲಿ ನೆರಳಾಗಿ ಇಡೀ ಮಾನವನ ಜೊತೆಗೆ ಬಂದಂಥದ್ದು. ಹೀಗೆ ಅದರ ಭಾವಲಹರಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ಎಷ್ಟೋ ಜನರಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದೆ.

ಹೀಗೆ ನಮಗೆ ಹಲಸಂಗಿ ಗೆಳೆಯರು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ 'ಗರತಿಯ ಹಾಡು', 'ಜೀವನ ಸಂಗೀತ', 'ಮಲ್ಲಿಗೆ ದಂಡೆ'ಯಂಥ ಜನರ ಬದುಕಿನ ಹಾಡುಗಳು, ಸರ್ವಜ್ಞನ ವಚನಗಳು ಹಾಗೂ ಇನ್ನೂ ಜನರಲ್ಲಿ ಹಾಡುಕಾವ್ಯಗಳಾದ ಲಾವಣಿ, ಹಂತಿ ಹಾಡು, ಸೋಬಾನೆ ಪದ, ಮದುವೆ ಹಾಡು ಮುಂತಾದ ಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಯ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳಿವೆ. ಅವು ಜನನದಿಂದ ಮರಣದೊರಗಿನ ವಿಚಾರಗಳು ಇಂಥ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಜನರ ಹಾಡುಗಳು ಅನೇಕ ಕವಿವರ್ಯರಿಗೆ ಬುನಾದಿಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವಚನಕಾರರು, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ, ದಾಸರು, ತತ್ವಪದಕಾರರು ಮತ್ತು ಬಹುತೇಕ ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳು ಇದರಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದು ಮುಂದುವರಿದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಜನಪದ ತ್ರಿಪದಿಗಳು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಜನರ ನಾಲಗೆಯ ಮೇಲೆ ನಿತ್ಯ ನೂತನವಾದಂಥ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿವೆ. ಜನರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಜನರಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದು, ಜನರ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಸೂರೆಗೊಂಡು ಜನರ ಜೀವನದ ಸಾರವನ್ನು ಹೆಂಗಸರ ಮಧುರ ಕಂಠದಿಂದ ನಾದವನ್ನು ಸುರಿಸುವ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಣ ಕವಿಗಳು ಅಹಂಕಾರ ಮುಗ್ಧರಾದ ಪಂಡಿತರು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಬಹುದೇ ಹೊರತು; ನಿಸರ್ಗ ಕವಿಗಳೂ, ರಸಜ್ಞರೂ, ಜನತ ವತ್ಸಲರೂ ಎಂದಿಗೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸಲಾರರು.

ತ್ರಿಪದಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದ ತಕ್ಷಣ 'ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ' ಎಂದು ಹೇಳುವ ಸರಳ ತೀರ್ಮಾನದವರಿಗೆ ಇಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವುಳ್ಳ ಒಂದು ಜನಕ್ಕೆ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮೀರಿ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಶೋಭಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನುಳ್ಳ ಜನರ ಸಂಪರ್ಕ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲ ಆ ಅನ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ, ಗಾಂಭೀರ್ಯಕ್ಕೂ ಮರುಳಾಗಿ, ರಾಜಿಕ, ಸಾಮಯಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಶರಣು ಹೋಗಿ ಅದರ ಕಾಂತಿಯನ್ನು, ಬಲವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದಕ್ಕೆ

ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿದೆ. ಹಿಂದೆ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸಮ್ಮಿಳನದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ನಡೆಯಿತು. ಈಗ ಕನ್ನಡ-ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಹಚರ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ.

### ೪.೫. ಷಟ್ಪದಿ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಷಟ್ಪದಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದೆ. ರಾಘವಾಂಕನಿಂದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಒಡಮೂಡಿದ ಈ ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳಾದ ಪಂಪ, ರನ್ನರೂ ಸಹ ಕೊಚಿತ್ತಾಗಿ ಬಳಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ರಾಘವಾಂಕ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಕ ಷಟ್ಪದಿಗೆ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದನೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಅವನನ್ನು 'ಷಟ್ಪದಿ ಬ್ರಹ್ಮ' ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವಿದೆ. ಆನಂತರ ಬಂದ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಮುಂತಾದ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಮತ್ತಷ್ಟು ಅದಕ್ಕೆ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟರು. ಆ ಮಾನ್ಯತೆಗೆ ಮೂಲ ಕಾರಣವೇ ಅದು ದೇಸೀಯ ಛಂದಬಂಧವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಎನ್ನು ವುದನ್ನು ಸಹ ನಾವು ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ.

ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ದೇಸೀಯ ಷಟ್ಪದಿಗಳು ಆರು. ಶರ, ಕುಸುಮ, ಭೋಗ, ಭಾಮಿನಿ, ಪರಿವರ್ಧಿನಿ ಮತ್ತು ವಾರ್ಧಕ ಷಟ್ಪದಿಗಳೆಂದು. ಈ ಆರು ಷಟ್ಪದಿಗಳು ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಭಾವಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೊರಸೂಸುವಂಥವು. ಮೂರು-ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಲಯ, ಐದು ಮಾತ್ರೆಯ ಲಯ, ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಲಯ, ಐದು-ಮೂರರ ಲಯ ಮತ್ತು ಈ ರೀತಿಯ ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟು ರಚಿತವಾಗಿವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಲಯವಿನ್ಯಾಸವು ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯ ಗೇಯಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಮೀಶರ ರಚನೆಯ ಕೆಲವು ಆಯ್ದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ನಾದ-ಲಯವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಷಟ್ಪದಿ ಕಾವ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವಾಗ ಮೂರು-ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣ ಸ್ವರೂಪ, ಐದು-ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳಿಬಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಕಾರಣವಿದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂರು-ನಾಲ್ಕು, ಮೂರು-ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಲೆಕ್ಕಚಾರದಲ್ಲಿ ಆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಧಾಟಿ ಕುತೂಹಲದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಆ ಮಟ್ಟಿನ ವಿಶೇಷಾರ್ಥ ನಮಗೆ ದಕ್ಕಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ೩+೪+೩+೪ ಮಾತ್ರೆಗಳ ಗಣಪಿಂಗಡನೆಯ ಧಾಟಿ (ಲಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸುಲಲಿತವಾಗಿ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಇಂಪನ್ನಷ್ಟೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ; ಬಹುಕಾಲ ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ನಾಲಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ

ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಆ ಮಟ್ಟು ಪಡೆದಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗಮಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಂಥ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮಕಿಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳೆ ನಮಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ರಾಘವಾಂಕ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಮುಂತಾದ ಕವಿಗಳು ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ ದೇಸೀ ಪರಂಪರೆಯ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯ ಬರೆದದ್ದು ಪಂಡಿತ ಮಂಡಳಿಗಲ್ಲ. ಜನಪದ ಕವಿಗಳಂತೆ ವಿಶಾಲವಾದ ಶೋತ್ರ ಸಮೂಹವೊಂದನ್ನು ಅವರು ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಆದುದರಿಂದ ನಾವು ಪಂಪನ ಗುಣವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶರಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾಗವತ ಕವಿಯಾದ ಆತನಲ್ಲಿ ಪ್ರವಚನಕಾರನ ಗುಣವಿದೆ. ಸೀರೆ ಸೆಳೆಯಲು ನಿಂತ ದುಶ್ಶಾಸನ ಬೆರಗು ಕವಿದ ಸಭೆ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಕ್ಷಣವೊಂದು ಯುಗವಾಗಿರಬಹುದಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದ್ರೌಪದಿ ಆರ್ತಳಾಗಿ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಭಜಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ನಾಮ ಸಂಕೀರ್ತನೆಗೆ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತು ಷಟ್ಪದಿಗಳನ್ನು ಕವಿ ಮೀಸಲಿರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅತಿ ಬುದ್ದಿವಂತರಾದವರು ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಾವಿರಾರು ಜನರಿಂದ ಕೂಡಿದ ಶ್ರೋತೃ ಸಮೂಹದ (ನಡುವೆ) ಮುಂದೆ ಇದನ್ನು ಗಮಕಿಯೊಬ್ಬನು ಹಾಡಿ ಕೀರ್ತಿಸಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದಾಗ ಜನರು ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುತ್ತ ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ಸ್ತಬ್ಧವಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂತಹ ಭಾವ ಮತ್ತು ಕರುಣರಸದ ಹೊಳೆಯನ್ನು ಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಉಚಿತಾನುಚಿತಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅವರ ಮುಂದಿಲ್ಲ. ಇವರಲ್ಲಿ ಕವಿ ಯಾರಿಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಬರೆಯಬೇಕು? ಎಂದಾಗ ಜನ ಬದುಕಬೇಕೆಂದು ಕಾವ್ಯ ಬರೆದುದಾಗಿ ಷಟ್ಪದಿಕಾರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆ ಮಾತು ಸತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಮೀಶರ ಕೆಲವು ಷಟ್ಪದಿಗಳ ಮುಖೇನ ಇನ್ನಷ್ಟು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಮೇಲಿನ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಪುಷ್ಟಿ ಸಿಕ್ಕಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲಿಗೆ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅನಂತರ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಒಟ್ಟಾರೆ ಮನೋಧರ್ಮದ ತಿರುಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡೋಣ.

"ಹಲಗೆ ಬಳಪವ ಪಿಡಿಯದೊಂದ
ಗ್ಗಳಿಕೆ ಪದವಿಟ್ಟಳುಪದೊಂದ
ಗ್ಗಳಿಕೆ ಪರರೊಡ್ಡವದ ರೀತಿಯ ಕೊಳ್ಳದಗ್ಗಳಿಕೆ
ಬಳಸಿ ಬರೆಯಲು ಕಂಠಪತ್ರದ
ವುಲುವು ಗೆಡದಗ್ಗಳಿಕೆಯೆಂಬೀ
ಬಲುಹು ಗದುಗಿನ ವೀರನಾರಾಯಣ ಕಿಂಕರಣೆ"[೬]

ಅಂದರೆ ಹಲಗೆ ಬಳಪಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಕರುಡ ಬರೆಯದ ಅಗ್ಗಳಿಕೆ ತನಗುಂಟು. ಒಮ್ಮೆ ಇಟ್ಟ ಪದವನ್ನು ಅಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇರೆಯವರ ನಿರೂಪಣಾ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬರೆಯಲು ತೊಡಗಿದಾಗ ಕಂಠಪತ್ರದ ಸದ್ದು, ಧಾಟಿ, ಲಯ, ನಿರಾಂತಕ. ಈ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆಗೆ ಗದುಗಿನ ವೀರನಾರಾಯಣನ ಕಿಂಕರನಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮಮತಿಯಿಂದ ವಿಚಾರಮಾಡಿ ನೋಡಿದಾಗ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಮುಂದೆ ಸುಜನರೂ, ಸೂಕ್ತಿಕಾರರೂ, ಭಾವುಕರೂ, ಪಂಡಿತರೂ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರೂ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅವಧರಿಸಬೇಕು. ಕವಿಯ ಮತಿಗೆ ಮಂಗಳವನ್ನು ಕೋರಬೇಕು. ಅಧಿಕಾರದವರೂ ಕೃತಿಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡಬೇಕು. ತಪ್ಪು ತಿದ್ದಬೇಕು, ಒಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿ ಲೇಸು ಮರೆಯಬೇಕಾದರೆ ಕೇವಲ ಪಂಡಿತರಿದ್ದರೆ ಸಾಲದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೂ ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳು ಗೊತ್ತಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತು ಮನನ ಮಾಡಬೇಕು. ಪ್ರಶ್ನಿಸಬೇಕು ಆಗಲೇ ಕಾವ್ಯದ ಸಾರ್ಥಕತೆಗೆ ಬೆಲೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾದಾಗ ಕಾವ್ಯದ ಒಟ್ಟಂದ ರೂಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕಾವ್ಯ ಜನರ ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಮೂಡಿದೆ ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಗುಣಸಂಪನ್ನರು ವೀರನಾರಾಯಣನ ಕಿಂಕರನಿಗೆ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ದಯಪಾಲಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಮತ್ತೆ ಮುಂದುವರಿದು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ತನ್ನ ಕಥೆಯನ್ನು ಯಾತಕ್ಕೆ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ರೀತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

"ತಿಳಿಯ ಹೇಳುವೆ ಕೃಷ್ಣಕತೆಯನು
ಇಳೆಯ ಜಾಣರು ಮೆಚ್ಚುವಂತಿರೆ
ನೆಲೆಗೆ ಪಂಚಮ ಶ್ರುತಿಯನೊರೆವೆನು ಕೃಷ್ಣ ಮೆಚ್ಚಲಿಕೆ
ಹಲವು ಜನ್ಮದ ಪಾಪ ರಾಶಿಯ
ತೊಳೆವ ಜಲವಿದು ಶ್ರೀಮದಾಗಮ
ಕುಲಕೆ ನಾಯಕ ಭಾರಾತಾಕೃತಿ ಪಂಚಮ ಶ್ರುತಿಯ"[೯೭]

ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಇಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಕಥೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಕೃಷ್ಣನ ಕಥೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಈ ಧರಿತ್ರಿಯ ಮೇಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಜನರಿಗೂ ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಹಲವು ಜನ್ಮದ ಪಾಪರಾಶಿಗಳನ್ನು ತೊಳೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಧರ್ಮದ ಲೇಪನ ಹಚ್ಚಿದರೂ ಅದನ್ನು ಅರಿಯುವ ಸುಜನರಿಗೆ ಧರ್ಮವೊಂದೆಯಾಗಿ ಕಂಡರೂ, ಅದರಾಚೆ ನಿಂತು ನೋಡುವವರಿಗೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಕಥೆಯೆನ್ನುವಂತೆ ನಮ್ಮ ಹತ್ತಿರದ ಕಥೆಯಾಗಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಬೇಕಾದರೆ, ಅದನ್ನು ತಿಳಿಯಾಗಿ ಪಂಚಮ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಸದಾ ಹರಿದಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಉದ್ದೇಶ ಕವಿಗೆ ಇದ್ದಿರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಕವಿಯ ಮನೋಧರ್ಮದ ಪಾರಮ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದಾದರೂ ಸಂವಹನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಹರಿದು ಜನಬದುಕಿನೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತು ಅದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ

ಹೊಸ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕಾದರೆ, ದೇಸಿಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಾದ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಮಡುಗಟ್ಟಿದ ಪಂಚಮ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಕ ತೆರೆದು ಅರಿವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಭಾವ ಮತ್ತು ನಾದ ಭಾಮಿನಿಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ಹರಿಯಲು ಆಸ್ಪದವಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಕವಿ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಗಳ ನಡಿಗೆಯ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ.

ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಕಾವ್ಯದುದ್ದಕ್ಕೂ 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ ಧರಿತ್ರೀಪಾಲ....' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ 'ಕೇಳು' ಎನ್ನುವ ಪದದ ಹಿಂದೆ ಜನರನ್ನು ಕುರಿತು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೇಳಿಕೇಳಿ ನಡುಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮದ ಸಂಕ್ರಮಣದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಾವ್ಯಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ನಮಗೆ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಧರ್ಮದ ವಿಚಾರ ಏನೇ ಇರಲಿ ಆದರೂ ಸಹ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನು ಸಹ ಧರ್ಮದ ಕುರಿತಾಗಿಯೇ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದುದು ಸತ್ಯವಾದರೂ, ಈ ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯ ಧರ್ಮದ ವಿಚಾರ ಕುರಿತು ಹೇಳಿದರೂ ಆ ಪದ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅದರ ಲಾಲಿತ್ಯಕ್ಕೆ ನೋಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

"ಪದದ ಪ್ರೌಢಿಯ ನವರಸಂಗಳ
ಪುದಿತಲೆನುವಭಿಧಾನ ಭಾವವ
ಬೆದಕಲಾಗದು ಎಲ್ಲ ಪ್ರೌಢರುಮೀ ಕಥಾಂತರಕೆ
ಇದು ವಿಚಾರಿಸೆ ಬರಿಯ ತುಳಸಿಯ
ವುದಕದಂತಿರೆಯಲ್ಲಿ ನೋಳ್ಪದು
ಪದುಭನಾಭನ ಮಹಿಮೆ ಧರ್ಮ ವಿಚಾರ ಮಾತ್ರವನು"[೯೮]

ಹಾಗೆ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯ ರಸಭಾವದಲ್ಲಿ ತೇಲಿಸಿ ಮೈಮರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನಲಿಕ್ಕೆ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

"ಮೊರೆವ ತುಂಬಿಯ ಗಾಯಕರ ನಯ
ಸರದ ಕೋಕಿಲ ಪಾಕರ ಬಂ
ಧುರದ ಗಿಳಿಗಳ ಪಂಡಿತರ ಮಾಮರದ ಕರಿಘಟೆಯ
ಅರಳಿದಂಬುಜ ಸುತ್ತಿಗೆಯ ಮುಂ
ಜರಿಯ ಕುಸುಮದ ಚಾಮರದ ಚಾ
ತುರ ವಸಂತನೃಪಾಲ ನಡೆದನು ಪಾಂಡುವಿನ ಮೇಲೆ"[೯೯]

ದ್ರೌಪದಿಯ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದುಶ್ಯಾಸನ ಅವಳ ಸೀರೆಯನ್ನು ಸೆಳೆವಾಗ ಆ ರೋಷಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಆ ಭಯಾನಕವಾದ ಅವನ ಸೆಳೆತಕ್ಕೆ ಅವಳ ಕೊರಳೊಳಗಿನ

ಮಣಿಕಣಕಗಳು ಉದುರಿದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕವಿ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬಂಧಿಸಿದ್ದಾನೆ ನೋಡಿ

"ಕೆದರಿದವು ಸೂಸಕದ ಮುತ್ತುಗ
ಳುದುರಿದವು ಸೀಮಂತ ಮಣಿಗಳ
ಹೊದರು ಮುರಿದವು ಕರ್ಣಪೂರದ ರತ್ನದೋತಿಗಳು
ಸುದತಿಯರು ಗೋಳಿಡುತ ಬರೆ ಮೆ
ಟ್ಟಿದನು ತಿವಿದನು ಕಾಲಲಡಬಿ
ದ್ದುದು ಸಖೀಜನವೆಳೆದು ಝಾಡಿಸಿ ಜರೆದು ಝೊಂಪಿಸಿದ"[೧೦೦]

ಹಾಗೆ ಅದೇ ರಭಸದಲ್ಲಿ ದ್ರೌಪದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಸಭೆಗೆ ತರುವ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಕವಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಬಹುಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಸೆರೆಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಕಾವ್ಯಭಾಗವನ್ನು ಓದುತ್ತ/ಕೇಳುತ್ತ ಹೋದರೆ ಎಂಥವರಿಗೂ ಮರುಕ/ರೋಷಗಳು ಉಕ್ಕಿ ಬರುವಂತೆ ಮೂಡಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಹಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

"ಮಣಿದ ತನುವಿನ ವೇಗ ಗತಿಯಲಿ
ಝಣ ಝಣಿಪ ನೂಪುರದ ರವಕಂ
ಕಣದ ದನಿ ನೇವುರದ ಹೊಂಗಿರುಗೆಜ್ಜೆಗಳ ರಭಸ
ಗಣಿಕೆಯರ ಕೆಳದಿಯರ ಹಾಹಾ
ರಣಿತಕಿವು ನೆರೆವಾದವಾ ಪ
ಟ್ಟಣವ ತುಂಬಿತು ಶೋಕವದನೇನೆಂಬೆನದ್ಭುತವ"
ಹಡಪಗಿತಿಯರು ಸೀಗುರಿಯ ಕ
ನ್ನಡಿಯವರ ಮೇಳದ ವಿನೋದದ
ನುಡಿ ನಗೆಯ ಸಖಿಯರು ಪಸಾಯ್ತೆಯಕಾಪ್ತದಾಸಿಯರು
ಒಡನೆ ಬಂದರು ಕಂಬನಿಯ ಬಿಡು
ಮುಡಿಯ ಹಾಹಾರವದ ರಭಸದ
ನಡೆಯಲಖಿಳ ವಿಲಾಸಿನಿಯರು ಸಹಸ್ರ ಸಂಖ್ಯೆಯಲಿ
ನೆಗೆಮೊಗವನೊಮ್ಮೆಯು ಪಯೋಧರ
ಯುಗಳ ನೋಡುವ ಸಖ್ಯದಲಿ ದೃಗು
ಯುಗಳ ಜಲಬಿಂದುಗಳಿಗಾ ಜಲಬಿಂದು ಸುರಿವಂತೆ
ಒಗುವ ಖಂಡಿತ ಹಾರ ಮುಕ್ತಾ
ಳಿಗಳು ಮೆರೆದವು ಮಾನಿನಿಯರು
ಬ್ಬೆಗದ ರೋದನ ಕಾರವದೊಳ್ಳೆ ತಂದಳಿಂದುಮುಖಿ
ಬೆದರುಗಂಗಳ ಬಿಟ್ಟ ಮಂಡೆಯ
ಹುದಿದ ಹಾಹಾ ರವದ ತೊಡಕಿದ

ಪದಯುಗದ ಮೇಲುದಿನ ಬೀದಿಯ ಧೂಳಿ ಧೂಸರದ
ವದನಕಮಲದ ಖಳನ ವಾಮಾಂ
ಗದಲಿ ಬಾಗಿದ ತನುಲತೆಯ ವರ
ಸುದತಿ ಬಂದಳು ರಾಜಸಭೆಗೆ ನೃಪಾಲ ಕೇಳೆಂದ
..................
ತುಳುಕಿದವು ಪುಳಕಾಂಬುವಾ ಸಭೆ
ಯೊಳಗೆ ದುಶ್ಯಾಸನ ಸುಯೋಧನ
ಖಳ ಶಿರೋಮಣಿ ಶಕುನಿ ಕರ್ಣ ಜಯದ್ರಥಾದ್ಯರಿಗೆ
ತಳಿತುದದ್ಭುತಖೇದ ಮುಖ ಮಂ
ಡಲಕೆ ಸೀರೆಯನವುಚಿ ನಯನೋ
ದ್ಗಳಿತ ಜಲಧಾರೆಯಲಿ ನೆನೆದುದು ಸಭೆ ವಿಷಾದದಲಿ"
ಪತಿಗಳೆನ್ನನು ಮಾರಿ ಧರ್ಮ
ಸ್ಥಿತಿಯ ಕೊಂಡರು ಭೀಷ್ಮ ಮೊದಲಾದ
ದತಿರಥರು ಪರಹಿತವ ಬಿಸುಟರು ವ್ಯರ್ಥಭೀತಿಯಲಿ
ಸುತನ ಸಿರಿ ಕಡುಸೊಗಸಲಾ ಭೂ
ಪತಿಗೆ ಗಾಂಧಾರಿಗೆಯನಾಥೆಗೆ
ಗತಿಯ ಕಾಣೆನು ಶಿವಶಿವಾಯೆಂದೊರಲಿದಳು ತರಳೆ
.....................
ಕ್ರೂರ ದುರಿಯೋಧನನು ದ್ರುಪದ ಕು
ಮಾರಿ ಪಾಂಚಾಲೆಯನು ಸಭೆಯಲಿ
ಸೀರೆಯನು ಸುಲಿಯಲ್ಕೆ ಕಾಯ್ಯೆ ಕೃಷ್ಣಯೆಂದೆನುತ
ನಾರಿಯೊರಲುತ್ತಿಹಳುವುಟ್ಟಾ
ಸೀರೆ ಸೆಳೆಯಲು ಬಳಿಕಲಕ್ಷ್ಯಯ
ಸೀರೆಯಾಗಲಿಯೆಂದ ಗದುಗಿನ ವೀರನಾರಾಯಣ"[೧೧೧]

ಇಡೀ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಓದುವ ಕೇಳುವ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ತಮ್ಮೆದುರಿನಲ್ಲಿ ಏನೋ ಅನಾಹುತ ಸಂಭವಿಸಿದ ಭಾವನೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ದ್ರೌಪದಿಯ ಈ ಸಂದರ್ಭದ ಆಕ್ರಂದನ ಎಷ್ಟೋ ಜನ ಮಹಿಳೆಯರ ಕೂಗಾಗಿ ಮಾರ್ದನಿಸಿದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ದುಶ್ಯಾಸನ ರೌದ್ರ, ದ್ರೌಪದಿಯ ಬಳಲಿಕೆ, ಜನರ ಮರುಕ ಮೂರು ಮೇಳವಿಸಿ ಹೆಣೆದಿರುವ ಈ ಭಾಗದ ಸುಭಗವಾದ ನಡೆ, ಲಯ ತುಂಬಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮಮತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವಂಥದ್ದು. ಕೊನೆ ಎಲ್ಲದರ ಮಧ್ಯ ಕೃಷ್ಣನ ಅದಮ್ಯ ಭಕ್ತಿಯ ಪಾರಮ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಸಹ ಮರೆತಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಈ ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ಓಡಿದಿಡುವ ಸೊಬಗು ಲಯ, ನಾದ ಮಾಧುರ್ಯ ಅವನಿಗೆ ಬೇರೆ ಷಟ್ಪದಿಗಳಲ್ಲಿ

ಬಹುಶಃ ಹಿಡಿದಿಡಲಿಕ್ಕೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಇದರಷ್ಟು ನಾದ-ಲಯವನ್ನು ಬಹುಶಃ ಉಳಿದ ಷಟ್ಪದಿಗಳು ಒದಗಿಸಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ಕರ್ಣ-ಅರ್ಜುನರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅವರಿಬ್ಬರ ಕಾಳಗದ ವೈಖರಿಯನ್ನು ಕವಿ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದಿ, ಮಧ್ಯ, ಪ್ರಾಸಗಳು ಕಾವ್ಯದ ನಡಿಗೆಗೆ ಮೋಹಕತೆಯನ್ನು ಸೊಂಪನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಹಾಗೆ ಪದಗಳು ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಕವಿಯ ಬಾಯಿಂದ ಬಂದ ಪರಿಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕು.

"ಎಚ್ಚನೆಂಟಂಬಿನಲಿ ಕೌರವ
ನೆಚ್ಚ ಬಾಣವ ಕಡಿದು ನೂರರೊ
ಳೆಚ್ಚನೀತನ ರಥವನದ ಪರಿಹರಿಸಿ ಕುರುರಾಯ
ಎಚ್ಚನರಸನನಾ ಸರಳ ಕಡಿ
ದೆಚ್ಚನವನಿಪನುಭಯ ರಾಯರ
ನಿಚ್ಚಟಕೆ ಮಝುಪೂತುರೆಂದುದು ಮೇಲೆ ಸುರಕಟಕ

ದ್ಯುಮಣಿ ಪಡುವಣ ಗಿರಿಯ ಸಾರುವ
ಸಮಯವಾಯಿತು ರಾಯರಿಬ್ಬರ
ಸಮರ ಸೌರಂಭಾತಿ ಶಯವಿಮ್ಮಡಿಸಿತಡಿಗಡಿಗೆ
ಅಮಿತ ರೋಷ ವಿದೂಷ ಪಾಣಿ
ಭ್ರಮಿತ ಶರತತಿ ವಿಸ್ಫುಲಿಂಗ
ಭ್ರಮಿತ ಭುವನತ್ರಯರು ಕಾದಿದರಸ ಕೇಳೆಂದ

ನೀಡು ಬಲು ಬತ್ತಳಿಕೆಯನು ನಡೆ
ಜೋಡು ತೆಗೆ ತಾ ಸಬಳವನು ರಣ
ಹೇಡಿಯೇ ಘಡ ಗಾಯವನು ಬಿಗಿ ಮದ್ದ ತೊಡೆಯೆನುತ
ಕೂಡೆ ತಮತಮಗಾಹವದ ಖಯ
ಖೋಡಿಯಿಲ್ಲದ ಸುಭಟರಬ್ಬರ
ಜೋಡು ಕವಿದುದು ಕದನದಲಿ ಕಾಲಾಳ ಕೇರಿಯಲಿ

ಸರಳು ಸರಳಿಂಗೊಮ್ಮೆ ರೋಮಾಂ
ಕುರದ ಗುಡಿಯಲಿ ರಕ್ತ ಜಲದಲಿ
ಕರುಳ ಹೂಮಾಲೆಯಲಿ ವೀರರಣಾಭಿಷೇಕವನು
ಧರಿಸಿದರೆ ಪ್ರತಿಗಾಯ ಗಾಯದ
ಧರಧುರಕೆ ತಗಿ ಹೆಚ್ಚಿ ಮನದು
ಬ್ಬರದಲಿರಿದಾಡಿದರೆ ದಿಟ ಕೃತಕೃತ್ಯ ತಾನೆಂದ

ಅವನ ಮುಂದಲೆ ತನ್ನ ಕೈಯಲಿ
ಅವನ ಕೈಯಲಿ ತನ್ನ ಮುಂದಲೆ
ಅವನ ದೇಹದ ಗಾಯವೆನ್ನಯ ಗಾಯ ಚುಂಬಿಸುತ
ಅವನ ಖಡುಗಕೆ ತನ್ನ ಮೈ ತಾ
ತಿವಿದ ಖಡುಗಕೆ ತನ್ನ ಮೈ ಲವ
ಲವಿಸಲಡಿಮೇಲಾಗಿ ಹೊರಳ್ದಡೆ ಧನ್ಯ ತಾನೆಂದ

ಉಕ್ಕಿ ಕುದಿದುದು ವೀರರಸ ಮಗು
ಳುಕ್ಕಿ ಕುದಿದುದು ರೌದ್ರರಸವದ
ರಕ್ಕಜವ ಕೆಲಕೊತ್ತಿ ಕುದಿದುದು ಶಾಂತರಸಲಹರಿ
ಮಿಕ್ಕು ಬಹಳ ಕ್ರೋಧವೊಳವೊಳ
ಗುಕ್ಕಿತಮಳೋತ್ಸಹ ಚಾಪಲ
ಸೊಕ್ಕಿತೊಂದೇ ನಿಮಿಷ ಮೌನದೊಳಿರ್ದನಾ ಪಾರ್ಥ"[೧೦೨]

ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಷಟ್ಪದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಕರ್ಣಪರ್ವದಲ್ಲಿ ರೌದ್ರರಸ, ವೀರರಸದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಕಾಣುವುದರ ಜೊತೆ ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜನರಿಗೆ ಹಿತ, ಕನಿಕರ, ಭಯ, ಕರುಣೆ ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳು ಹೊರಸೂಸುವಂತೆ ಅನೇಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ನಮಗೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಕರ್ಣನ ರಥದ ಗಾಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಕರುಣೆ ಕೇವಲ ಅರ್ಜುನನಿಗಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಓದುಗರಿಗೂ, ಕೇಳುಗರಿಗೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂಥ ಚಿತ್ರಕ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದಂಥವು. ಕವಿಯ ಚಾಕಚಕ್ಯತೆ ಅವನ ವಾಣಿಯಂತೆ ಅಳುಪದೊಂದಗ್ಗಳಿಕೆ ಎನ್ನುವ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಓಘವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಗದಾಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಭೀಮ-ದುರ್ಯೋಧನರ ಯುದ್ಧವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿರುವ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಭಯ, ಜಲಜಲ ಬೆವೆತು ಮೈ ಜುಮ್ಮೆಂದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಮಹಾಭಾರತದ ಯುಗಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಆ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡಂತೆ ಹಾಡುವ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಅಂಥ ಪದಗಳ ಲಾಲಿತ್ಯ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು ಕನ್ನಡ ದೇಸಿ ನುಡಿಗಳ, ದೇಸಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಲಯದಲ್ಲಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದೇ ಕಾವ್ಯದ ನಾದಗುಣ ಆ ಗದಾಪರ್ವದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿನ ಕೆಲವೊಂದು ಪದ್ಯಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ.

"ಎರಗಿದರು ಸಿಡಿಲಂತೆ ಮಿಂಚಿನ
ಮಿರುಗಿನಂತಿರೆ ಹೊಳೆದು ಹೆಜ್ಜೆಯ
ಹೆರದೆಗೆದು ಹಾಯಿದರು ತಗರಂದದಲಿ ತವಕಿಸುತ
ಇರುಕಿದರು ಗ್ರಹದಂತೆ ಮಿಗೆ ಮು

ಕ್ಕುಕುತಿದರು ಮುಗಿಲಂತೆ ರೋಷಕೆ
ನೆರೆಯದಿಬ್ಬರ ಮನವೆನಲು ಹೊಯ್ದಾಡಿದರು ಭಟರು
ಗದೆಗದೆಯ ಹೊಯ್ಸಳಲಿ ಖಣಿಖಣಿ
ಲೊದಗಿತಿಬ್ಬರ ಬೊಟ್ಟೆ ಭುವನವ
ಬೆದರಿಸಿತು ಪದಥಟ್ಟಣೆಯ ಘಟ್ಟಣೆಯ ಘಾತಿಯಲಿ
ಅದಿರಿತಿಳೆ ಮಝು ಭಾಪು ಭಟಕೆಂ
ದೊದರುವಾ ಪರಿವಾರದಬ್ಬರ
ತ್ರಿದಶನಿಕಕದ ಸಾಧುರವವಂಜಿಸಿತು ಮೂಜಗವ

..................

ಶ್ವಾಸದಲಿ ಕಿಡಿಸಹಿತ ಕಾರ್ಬೊಗೆ
ಸೂಸಿದವು ಕಣ್ಣಾಲಿಗಳು ಕ
ಟ್ವಾಸುರದಿ ಕೆಂಪೇರಿದವು ಬಿಗುಹೇರಿ ಹುಬ್ಬುಗಳು
ರೋಷ ಮಿಗೆಯೌಡೊತ್ತಿ ಬಹಕಾ
ಭ್ಯಾಸಿಗಲು ಚಾವರಿಸಿದರು ಡೊ
ಳ್ಳಾಸವನು ರಿಪುಸೇನೆ ಕಾಣದು ಚಿತ್ರಿಪಯಗತಿಯ
ಹೊಕ್ಕು ಕುರುಪತಿ ಭೀಮಸೇನನ
ನಿಕ್ಕಿದನು ಕಂದದಲಿ ಗದೆಯನು
ಸೆಕ್ಕಿದನು ವಾಮಾಂಗದಲಿ ಪವಮಾನನಂದನನ
ಜಕ್ಕುಲಿಸಿದವೊಲಾಯ್ತು ಜರೆದು ನ
ಭಕ್ಕೆ ಪುಟನೆಗೆದನಿಲಜನ ಸೀ
ಸಕ್ಕೆ ಮುರಿಯಲು ಹೊಯ್ದ ಕೌರವನೃಪನು ಖಾತಿಯಲಿ

.....................

ದಾಟಿ ಬಿದ್ದುವು ಸೀಸಕವು ಸಮ
ತೋಟಿ ಗಾಯದ ಘಟ್ಟಣೆಗೆ ಶತ
ಕೋಟಿ ಗಾಯಕೆ ಸಿಡಿದ ಹೇಮಾಚಲದ ತುದಿಯಂತೆ
ತಾಟಿಸಿತು ಕಂಠದಲುಸುರು ನಿಜ
ನೋಟತಪ್ಪಿತು ಮೃತ್ಯುವಿನ ದರ
ಚೀಟಿ ಹಿಡಿದನೊ ಹೇಳೆನಲು ಮೈಮರೆದು ಮಲಗಿದನು

ಹಾರಿತೊಂದೆಸೆಗಾಗಿ ಗದೆ ಮುರಿ
ದೇರಿದವು ಕಣ್ಣಾಲಿ ನೆತ್ತಿಯ
ಜೋರು ಮುಸುಕಿತು ಮುಖವನೊಂದರೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರದಲಿ
ಜಾರಿತಂತಸ್ತಿಮಿರ ಭಯ ಹುರಿ

ಯೇರಿತಧಿಕಕ್ರೋಧ ಕರಣದ
ತಾರುಥಟ್ಟಡಗಿದುದು ಪಸರಿಸಿತು ನಿಜಾಂಗದಲಿ

ನಿಮಿಷದಲಿ ಕಂದರೆದನಂತಃ
ಶ್ರಮದಿ ಝಳವಡಗಿತು ವಿಪಕ್ಷ
ಭ್ರಮರ ತೇಜೋಭಾವ ಭವನದ ಮುಖ ವಿಲಾಸದಲಿ
ತಮದ ತನಿಮಸುಕದಲಿ ಭುಜವಿ
ಕ್ರಮ ಛಡಾಳಿಸಲೆದ್ದು ಭೂಪೋ
ತ್ತಮನು ಕೊಂಡನು ಗದೆಯನನು ವಾಗೆಂದನ ನಿಲಜನ

................

ಕೊಡಹಿದನು ತನುಧೂಳಿಯನು ಧಾ
ರಿಡುವ ರುಧಿರವ ಸೆರಗಿನಲಿ ತೊಡೆ
ತೊಡೆದು ವರ ಕರ್ಪೂರ ಕವಳವನಣ ಲೊಳಳವಡಿಸಿ
ತೊಡೆಯ ಹೊಯ್ದಾರುವ ಮುರಾರಿಯ
ನೆಡೆಯುಡುಗವೀಕ್ಷಿಸುತ ದೂರಕೆ
ಸಿಡಿದ ಗದೆಯನು ತುಡುಕಿ ನೃಪತಿಯ ತೊಡೆಗೆ ಲಾಗಿಸಿದ”[೧೦೩]

ಹೀಗೆ ದುರ್ಯೋಧನನ ಅವಸಾನದ ಕೊನೆಯ ಹಂತದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲಿ ಜನರಿಗೆ ದುರ್ಯೋಧನನ ಬುದ್ಧಿ ಗೊತ್ತಿದ್ದೂ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಮನ ಕರಗುವಂತೆ, ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಅಯ್ಯೋ ಎನ್ನುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಚಾತುರ್ಯ ಇದೆಯಲ್ಲ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದಲ್ಲ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಭಾಷೆಯ ಸೊಬಗಷ್ಟೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿಲ್ಲ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ನಾದ-ಲಯಗಳು, ಧ್ವನಿಗಳ ಏರಿಳಿತ, ಪದದ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಕಾವ್ಯದ ನಡಿಗೆ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಒಪ್ಪುವ ಮುಖಭಾವ, ರೋಷ, ರುದಿತ, ಭೀಕರತೆ, ಮತ್ಸರತೆ ಇದೆಲ್ಲದರ ಜೊತೆಗೆ ಕವಿ ಜನರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಾದದ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಭೀಮ-ದುರ್ಯೋಧನರ ಗದೆಗಳು ತಾಗಿದಾಗ ಅದರಿಂದುದುರುವ ಕಿಡಿಗಳು ಭೂಲೋಕವನ್ನೆಲ್ಲ ಕೆಂಪಗೆ ಮಾಡಿದಂತೆ ಎನ್ನುವ ರೂಪಕ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗದಿದ್ದರೂ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೆಚ್ಚಿಬಿದ್ದು ಭಯಪೀಡಿತರಾಗಿ ಕಂಗಾಲಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಮನಂಬುಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಟ್ಟುವ ಶೈಲಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಿಗಲ್ಲದೆ ಮತ್ತಾರಿಗೂ ಬರದು. ಕುವೆಂಪುರವರು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಸಮಂಜಸವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಹಾಡಿದನೆಂದರೆ ಕಲಿಯುಗ ದ್ವಾಪರವಾಗುವುದು. ಭಾರತ ಕಣ್ಣಲಿ ಕುಣಿಯುವುದು, ಮೈಯಲಿ ಮಿಂಚಿನ ಹೊಳೆ ಸಂಚರಿಸುವುದು ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾವ್ಯ ಇಂದಿಗೂ ಹಾಡಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಓಗೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ನಮಗೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದು ಭಕ್ತಿ. ಆ ಭಕ್ತಿಗೆ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡ ಮನಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ

ಚೈತನ್ಯಯುತ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಜನರಿಗೋಸ್ಕರ ಬರೆದ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಅದನ್ನು ಸಮುದಾಯೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಒಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅದು ನಿರರ್ಗಳವಾದ ಭಾಮಿನಿಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವುದು ಔಚಿತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂರು-ನಾಲ್ಕು ಲಯದ ಮಾದರಿ ಗಮಕಿಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿ ಮಾಡಿಸಿದಂತ ಮಟ್ಟಾಗಿದೆ. ಹೇಳಿಕೇಳಿ ಇದು ಜನಪದ ಮಟ್ಟು. ದೇಸಿ ಕಾವ್ಯ ಛಂದದ ಬಂಧ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಕಾವ್ಯ ಬಹುಬೇಗ ಜನರನ್ನು ತಲುಪಲು, ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಏನನ್ನು ತುಂಬಬೇಕು ಅದನ್ನೆಲ್ಲ ಎರಕ ಹೊಯ್ದು ಪಾಕ ಮಾಡಿ ಓದುಗರಿಗೆ ಅದರ ಸಿಹಿಯನ್ನು ಉಣಬಡಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಹಾಗೆಯೆ ನಾದಲೋಲನೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಮಗೆ ಈ ನಾದ-ಲಯದ ಮತ್ತು ಭಾವದ ಬಗೆಗಿನ ಮತ್ತೊಂದು ಲೋಕವನ್ನು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಕ್ಕಿಂತ ನಾದ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. 'Poetry is suggestine Sound' ಎನ್ನುವ Lamborನ ಮಾತು ಮತ್ತು 'ವ್ಯಂಜಕವಾದ ನಾದವೇ ಕಾವ್ಯ' Misers of sound and syllable ಎಂದು ಹೇಳುವ Keatsನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಲಿಸಿದಾಗ 'ನಾದಗಳನ್ನು ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಬರೆದುನೋಡುವ ಜಿಪುಣರೀ ಕವಿಗಳು' ಎಂದು ಹೇಳಿದುದು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನು 'ಕಾವ್ಯಮಿದು ಭುವನದೊಳ್ಸಕಲ ಜನರಿಂದೆ ಸುಶ್ರಾವಮಪ್ಪಂತೆ ವದನಾಬ್ಜದಲಿ ನೀನೇ ವ್ಯಾಪಿಸು' ಎಂದು ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

"ಜಾಣರಂ ತಲೆದೂಗಿಸದೆ ನುಡಿದೊಡಪದ
ಕ್ಕೊಣೆಯಂ ಬಹುದೆಂದು ಸರಸೋಕ್ತಿಯೆಂದೇ ಗೀ
ರ್ವಾಣಪುರನಿಲಯ ಲಕ್ಷ್ಮೀವರಂ ತಾನೆ ಸಂಗೀತ ಸುಕಲಾನಿಪುಣನಂ
ವೀಣೆಯಿಂ ಗಾನಮಂ ನುಡಿಸುವಂದದೊಳೆನ್ನ
ವಾಣಿಯಿಂ ಕವಿತೆಯಂ ಪೇಳಿಸಿದನೆಂದರಿದು
ಕೇಣಮಂ ತೊರೆದು ಪುರುಡಿಸುವರಂ ಜರೆದು ಕಿವಿದೆರೆದು ಕೇಳ್ವದು ಸುಜನರು"[೧೦೪]

ಎಂದು ಹೇಳುವ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಹೇಳುವ ಲವ-ಕುಶರೂ, 'ವೀಣೆಯಂ ಕೈಗಿತ್ತು ಬಾಲಕರ ವದನದೊಳ್ | ವಾಣಿ ತಾಂ ನೆಲೆಸಿದಳೊ ಗಾನ ದೇವತೆಯ ಮೈ | ಗಾಣಿಕೆಯೊ ಮೋಹನದ ತನಿರಸವೊ ಸೊಗಯಿಸುವ ಕರ್ಣಾಮೃತವೊ ಪೇಳೆನೆ | ಜಾಣ್ಮೆಣಿ ಜೋಕೆಯಂ ಜತಿ-ರೀತಿ ತಾಳ-ಪ್ರಮಾಣ-ಕಂಪಿತ-ಮೂರ್ಛ-ರಸ-ಪಾಡು ಬೆಡಗು-ಭಿನ್ನಾಣಲಯ ಮಾಹತ ಪ್ರತ್ಯಾಹತವ್ಯಾಪ್ತಿಯರಿದು ಕೇಳಿಸಿದರು. ಅಂತೆ ಕವಿತೆಯನ್ನು 'ಗೇಯರಸಮೊಸರು'ವಂತೆ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬುದು ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವೆಂಬಂತೆ ಅವನ ಶಬ್ದ ರಚನೆಯಿದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಕಾವ್ಯವು ಓದುಗರಿಗೆ ಅಥವಾ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ತನಗೆ ತಾನೇ ತಿಳಿಯಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಹಂಬಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವನ ಕಾವ್ಯವು ಕಡಲಂತೆ

ಮೊರೆಯುವ, ಪಡೆಯಂತೆ ಹುಯ್ಲಿಡುವ, ಕಾಮಿನಿಯರಂತೆ ಕ್ರೀಡಿಸುವ, ಗಾಳಿಯಂತೆ ಸುಳಿಯುವ, ಹೊಳೆಯಂತೆ ಹರಿಯುವ, ದುಃಖಿತರಂತೆ ನರಳುವ, ಹೂವಿನಂತರಳುವ, ಹಕ್ಕಿಯಂತೆ ಚಿಲಿಪಿಲಿ ಹಾಡುವುದು ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಲೀಲಾವತಾರಿಯಾದ ಷಟ್ಪದಿಯ ಸೊಗಸು. ಸೊಬಗು, ಬೆಡಗು, ಯಮಕ, ಭಿನ್ನಾಣ ಒಯ್ಯಾರಗಳು ಅದ್ಭುತವಾದ ಚಿತ್ರಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. '...ವಾಣಿಯಂ ಕವಿತೆಯಂ ಪೇಳಿಸಿದಳು', '...ಕಿವಿದೆರೆದು ಕೇಳ್ವದು ಸುಜನರು' ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳು ಮತ್ತೇ ಮತ್ತೇ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ನಾದಮಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಕಾವ್ಯದ ಶಕ್ತಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ನಯನಾಜುಕುಳ್ಳದ್ದು. ಮತ್ತು ಹೇಳುವ ಕೇಳುವ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಅದೊಂದು ನಾದಲೋಲನ ನಾದಮಯ ಲೋಕ. ನಾದವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಜಗತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಕೇಳುವವರು ಕಿವಿದೆರೆದು ಕೇಳಬೇಕು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಹಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಮತ. ಇಂಥ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಷಟ್ಪದಿಯ ದಾಟಿ ಒಂದು ಅದ್ಭುತವಾದ ಕಿವಿಗಿಂಪನ್ನು ಎರೆಯುವ ಮಟ್ಟಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತನ್ನ ಒಂದು ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

> "ವರ ವರ್ಣದಿಂದ ಶೋಭಿತವಾಗಿ ರೂಪವಿ
> ಸ್ತರದಿಂದ ಚೆಲ್ವಾಗಿ ಮಧುರತರ ನವರಸೋ
> ಧರಭರಿತದಿಂದ ವಿಲಸಿತಮಾಗಿ ಸುಮನೋನುರಾಗದಿಂದ ಪ್ರಚುರಮಾಗಿ
> ನಿರುತ ಮಂಜುಳ ಶಬ್ದದಿಂದ ಕಿವಿಗಿಂಪಾಗಿ
> ಚರಿಸುವ ಸುಲಲಿತ ಷಟ್ಪದಿಗಳೆಡೆಬಿಡದೆ ಝೇಂ
> ಕರಿಸದಿರ್ಪುವೆ ಬಂದು ನೆರೆದ ವಿದ್ವತ್ಸಭಾನೀಕೇರು ಹಾಕರದೊಳು"[೧೦೫]

ಅಂದರೆ ಕವಿ ಜನರ ಕಿವಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಇಂಪನ್ನು, ಸೊಂಪನ್ನು ನೀಡಬೇಕು. ಅಂದಾಗ ಆ ಕಾವ್ಯ ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘಕಾಲ ಉಳಿದು ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆಗ ಆ ಕಾವ್ಯದ ನಾದ-ಲಯಗಳ ಮಹತ್ವ ಏನೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಇಂಥ ದೇಸಿ ಛಂದಬಂಧದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವ ನಿಲುವಿಗೆ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತವೆಂಬ ಹಲವು ಕಥೆಗಳ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಾನು ಹಾಡುತ್ತೇನೆ. ಲವ-ಕುಶರ ಗಾನ ಕಂಠದಿಂದ ಹಾಡಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಲೋಕಾರ್ಪಣೆ ಮಾಡಿಸಿ ಸಕಲ ಜನ ಕೋವಿಧರಿಗೆ ಇದರ ತಿರುಳು ತಿಳಿಯಲಿ ಆ ತಿಳಿನಿಂದ ಮಹಾಭಾರತ, ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಮರೆಯಾದ ದೋಷಗಳನ್ನು ಈ ಷಟ್ಪದಿಯೆಂಬ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಮೂಲಕ ಇಳೆಯ ಜನರಿಗೆ ದುಂಬಿ ಝೇಂಕರಿಸುವ ಹಾಗೆ ನನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಝೇಂಕರಿಸಲಿ ಎನ್ನುವುದು ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಅಭಿಮತವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಹಾಡಿನ ಆನಂತರದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನನಗೆ ಮುಖ್ಯ. ದ್ರೌಪದಿಯ ಸಂದರ್ಭ, ಸೀತೆಯ ಸಂದರ್ಭವಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆಯರಿಗೆ ಅದರಿಂದ

ಬಿಡುಗಡೆಯ ಹವಣಿಕೆಗೆ, ಮಾನಾಪಮಾನಗಳ ಲೋಪದೋಷಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದೇ ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶ. ಆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಹಾಡು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಹಾಡೇ ಮದ್ದು ಎನ್ನುವ ನೆಪದೊಳಗೇ ನಾನು ಹಾಡುತ್ತೇನೆ; ಹಾಡಿಸುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಎಲ್ಲವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ರಸಪಕ್ಷಪಾತಿ, ಅವನನ್ನು ಅರ್ಥ ಪ್ರಪಂಚವು ಆಕರ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಮೋಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವಸ್ತು ರಚನಾ ಸಂದರ್ಭವು ಸಂಬಂಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ನೇರವಾಗಿ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ನೌಕೆಯನ್ನು ರಸೋದಧಿಯಲ್ಲಿ ನೂಕಿಬಿಡುವನು. ಅಷ್ಟಾದಶವರ್ಣನೆಯ ಅಂಶವಿರಲಿ ಅನಂತ ಭಾವರಸಗಳ ಲೇಶವಿರಲಿ 'ಸವಿದನಿಯಿಂದ ಸಮೆದು ಅದೊಂದು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹೊಗಿಸಿಬಿಡುವನು. ವಿಗಲಿತ ವೇದ್ಯಾಂತರವಾದ ಆನಂದವೆಂದರೇನೆಂಬ ಅನುಭವ ಬರುವುದು ಆಗ. ಆಗ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಅದರ ರಸಭಾವ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಿಗಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ನಂಬಿದವನು ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ.

ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡು, ಆನಂದಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದ ಹೇಳಿಕೊಂಡ ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಾನುಭವಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಪರಿಕರಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ನಾದದ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಓದಿದವರು ತಲೆದೂಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಲವಲವಿಕೆಯ ಭಾಷೆಯ ನಾದದ ಗುಂಗಿನಿಂದ ಝೇಂಕರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಕವಿಯ ಮನದಾಳದ ಬಯಕೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿ ತನ್ನನ್ನು ವೀಣೆಗೂ, ತನ್ನ ಇಷ್ಟ ದೈವವನ್ನು ವೈಣಿಕನಿಗೂ ಹೋಲಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು 'ವೀರ ನಾರಾಯಣನೇ ಕವಿ, ಲಿಪಿಕಾರ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ' ಎಂಬ ಭಕ್ತಕವಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಮಾತನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ.

"ವರವರ್ಣದಿಂದೆ ಶೋಭಿತಮಾಗಿ ರೂಪ ವಿ
ಸ್ತರದಿಂದೆ ಚೆಲ್ವಾಗಿ ಮಧುರತರ ನವರಸೋ
ದರ ಭರಿತದಿಂದೆ ವಿಲಸಿತಮಾಗಿ ಸುಮನೋನುರಾಗದು ಪ್ರಚುರ ಮಾಗಿ
ನಿರುತಮಂಜುಳ ಶಬ್ದದಿಂದೆ ಕಿವಿಗಿಂಪಾಗಿ
ಚರಿಸುವ ಸುಲಲಿತ ಷಟ್ಪದಿಗಳೆಡೆಬಿಡದೆ ಝೇಂ
ಕರಿಸದಿರ್ಪುದೆ ಬಂದು ನೆರೆದ ವಿದ್ವತ್ಸಭಾನೀರೇರುಹಾಕರದೊಳು"[೧೦೬]

ಎಂದು ತಾವರೆಕೊಳದ ಆರು ಕಾಲಿನ (ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು) ದುಂಬಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಮಾತ್ರಾ ಛಂದೋಸ್ಸರೋವರದ ವಾರ್ಧಕ ಷಟ್ಪದಿಯೆಂಬ ಆರುಸಾಲಿನ ಕಾವ್ಯ ದುಂಬಿಯನ್ನು ಶ್ಲೇಷೆಯಲ್ಲಿ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ದುಂಬಿಗಳು ಹೂವಿನ ಮಕರಂದವನ್ನು ಹೀರಿ ಮದಮತ್ತವಾಗಿ ಕಿವಿಗೆ ಇಂಪಾಗಿ ಝೇಂಕಾರದ ಮಂಜುಳ ನಾದದಿಂದ ಸರೋವರದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸಂಚರಿಸುತ್ತವೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿ ವಾರ್ಧಕ ಷಟ್ಪದಿಯೆಂಬ ದುಂಬಿಯು ನವರಸದಿಂದ ಕೂಡಿ ಕಾವ್ಯ ಸೌರಭದಿಂದ ರಂಜಿಸುತ್ತಾ, ಇಂಪಾದ ನಾದ ಮಾಧುರ್ಯದಿಂದ

ವಿದ್ವಾಂಸರ ಸಭೆಯೆಂಬ ಸರೋವರದಲ್ಲಿ ಝೇಂಕರಿಸದೆ ಇರುವುದೇ? ಎಂದು ವಾರ್ಧಕ ಷಟ್ಪದಿಯ ನಾದ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ 'ಚತುರಪದಗತಿ' ರಸಭರಿತ ಧ್ವನಿ, ವರ್ಣಶೋಭೆ ಅಲಂಕಾರ ಶ್ರುತಿರಂಜತಿ ವಿಶೇಷಾರ್ಥಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವು ಪ್ರೌಢತರ ಸುಪ್ರಬಂಧವಾಗಿ ಅತಿ ಮನೋಹರವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಶ್ಲೇಷ ಉಪಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನು ಪಂಡಿತರಿಗೆ ರಚಿಸುವ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪರಿಣತನಲ್ಲ. ಪಾಮರರಿಗೂ ರಚಿಸುವ ಅರ್ಥ, ಭಾವ, ರಸಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಿ ಷಟ್ಪದಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಕಿವಿಯಲ್ಲೂ ಝೇಂಕರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಬಲ್ಲ ರಸಿಕಕವಿ.

ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಮನದಾಸೆಯಂತೆ 'ಕಿವಿದೆರೆದು ಕೇಳ್ವುದು ಸುಜನರು' ಎಂಬ ಭಿನ್ನಹ ಮಾಡಿದ ನಾದಲೋಲ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಅಕ್ಷರಾನುಪ್ರಾಸವನ್ನು ಪದದ ಆದಿ, ಮಧ್ಯ, ಅಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ತರಬಲ್ಲ ನಿಪುಣಕವಿವರೇಣ್ಯ.

"ಚಪಲೆ ಚಂಚಲೆ ಚಾಟುವತಿ ಚಂಡಿ ಚಲವಾದಿ
ಕುಪಿತೆ ಕುತ್ಸಿಕೆ ಕುಹಕೆ ಕುಚೆ ಕುಟಿತಿ ಕುಲಗೇಡಿ
ಕಪಟಿ ಕಂಟಕಿ ಕಟಕಿ ಕಡುದುಷ್ಟೆ ಕಲಹಾರ್ಥಿ ವಿರಸೆ ಪರವಸೆ ಪಾದರಿ
ವಿಫಲೆ ವಿಹ್ವಲೆ ವಿಷಮೆ ವಿರಹಿ ವಿಪರೀತ ಮಿಣೆ
ತಪಿತೆ ತಸ್ಕರೆ ತವಕಿ ತವೆ ತಂದ್ರಿ ತಾಮಸಿಯೆ
ನಿಪ ವನಿತೆಯರ ನಿಜಕೆ ನಿಲಿಸಿ ನಿಶ್ಚೈಸಿದೊಡೆ ಬಳಿಕ ಬಳಲಿಕೆ ಬಾರದೆ"[೧೦೭]

ಹೀಗೆ ಕವಿ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಆದ್ಯಕ್ಷರಾನುಪ್ರಾಸ ತರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಪದದ ಆದ್ಯಕ್ಷರಗಳ ಅನುಪ್ರಾಸದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ನಾಮ ವಿಶೇಷಣ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಕಾಗುಣಿತದ ಬಳ್ಳಿಯ ಪದಗಳನ್ನು ಕವಿ ತರಬಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

"ಕಮಲದಳ ನಯನ ಕಾಳಿಯಮದನ ಕಿಸಲೋಯ
ಪಮಚರಣ ಕೇಶಪತಿಸೇವ್ಯ ಕುಜಹರ ಕೂರ್ಮ
ಸಮಸತ್ಕಪೋಲ ಕೇಯುರಧರ ಕೈರವಶ್ಯಾಮ ಕೋಕನದಗೃಹೆಯ
ರಮಣ ಕೌಸ್ತುಭಶೋಭ ಕಂಬುಚಕ್ರಗದಾಬ್ಜ
ವಿಮಲಕರ ಕಸ್ತುರಿಕಾತಿಲಕ ಕಾವುದೇ
ದವಿತ ಪ್ರಾಭಾಮೂರ್ತಿಯಂ ಸುತಿಸಲಾತನಂ ಹರಿನೆಗಪಿದಂ ಕೃಪೆಯೊಳು"[೧೦೮]

ಮತ್ತೊಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ವೃತ್ಯಾನುಪ್ರಾಸವನ್ನು ಬಳಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

"ಹೊತ್ತು ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬಲವತ್ತರದ ದೊ
ಳೊತ್ತಿಡಿದು ಸುತ್ತಲೆತ್ತೆತ್ತಿಲುಂ ಕೆತ್ತವೋ
ಲ್ಮುಕ್ತಿಮುಸುಕಿತ್ತು ಕಗ್ಗತ್ತಲೆ ಧರಿತ್ರಿಯಂ ಮುಳ್ಕುಮೊನೆ ಕೊಳ್ಳದಂತೆ"[೧೦೯]

ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಕೋಟ್ಯಾಧಿಪತಿಯೂ ಹೌದು. ಕರ್ಣನ ಮಗ ವೃಷಕೇತುವು ಯೌವನಾಶ್ವನ ಸೇನೆಯನ್ನು ನುಚ್ಚುನೂರು ಮಾಡಿದ ಶಬ್ದಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳ ಶಬ್ದಮಾಲೆ ಗಮನಿಸುವಂಥದ್ದು.

"ತರಿತರಿದು ಕತ್ತರಿಸಿ ಚುಚ್ಚಿ ನಟ್ಟುಚ್ಚಳಿಸಿ
ಕೊರೆದರೆದು ಕಡಿದಿರಿದು ಬಗಿದುಗಿದು ಗಚ್ಚರಿಸಿ
ಪರಿದು ಸೀಳ್ದುತ್ತರಿಸಿ ಕೆತ್ತಿ ಖಂಡಿಸಿ ಬಳಚಿ ತಿವಿದಿಕ್ಕಿ
ಕೊಯ್ದುಪೊಯ್ದು
ಎರಗಿಕವಿದಿಡಿದೊತ್ತಿ ಕದುಕಿ ಕೀಲಿಸಿ ಕೇರಿ
ತುರುಗಿ ತುಂಡಿಸಿ ತುಳುಕಿ ನಾಂಟಿ ಮರುಮನೆಗೊಂದು
ನೆರೆಪೊರಳ್ಚಿದುವರಿ ಚತುರ್ಬಲವನ್ನೆಲ್ಲಮಂ ಕರ್ಣಜನಿಸುವ ಕಣೆಗಳು"[೧೧೦]

ಹಾಗೆ ಯುದ್ಧದ ವರ್ಣನೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಬಳಸಿದ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರದ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಹೀಗೆ ನೋಡಬಹುದು.

"ನಿಂದು ಕಾದಿದರೊಮ್ಮೆ ಕೈದು ಕೈದುಗಳೊಳ್ಳೆ
ತಂದು ಕಾದಿದರೊಮ್ಮೆ ಮತ್ತೆ ಪೊಸತೇರ್ಗಳಿಂ
ಬಂದು ಕಾದಿದರೊಮ್ಮೆ ಕೂಡೆ ತಮತಮಗೊದಗಿದೆಡಬಲದ
ಪಡಿಬಲವನು
ಕೊಂದು ಕಾದಿದರೊಮ್ಮೆ ಶರಶರದ ಹತಿಗಳು
ನೊಂದು ಕಾದಿದರೊಮ್ಮೆ ಚಳಚಳಿಕೆಯಿಂದ ಸಲೆ
ಸಂದು ಕಾದಿದರೊಮ್ಮೆ ಸಾತ್ಯಕಿ ಸುಧನ್ವವರೋರೋವರ್ಗೆ ಸರಿಮಿಗಿಲೆನೆ"[೧೧೧]

ಬಭ್ರುವಾಹನನು ಅರ್ಜುನನ ಮೇಲೆ ಸತತವಾಗಿ ಬಾಣಗಳ ಮಳೆ ಕರೆದಾಗ ಅವುಗಳಿಂದಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಶಬ್ದಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಮನಗಾಣಬಹುದು.

"ಹಾರಿಸಿತು ರಥಮಂ ತುರಂಗಮಂ ರುಧಿರಮಂ
ಕಾರಿಸಿತು ಸಾರಥಿಯ ಜೀವಮಂ ಸುರಲೋಕ
ಕೇರಿಸಿತು ಛತ್ರಚಾಮರ ಪಾತಾಕಾಳಿಯಂ ಕೆಂಗರಿಯ ಗಾಳಿಯಿಂದೆ
ತೂರಿಸಿತು ಟೆಕ್ಕೆಯದೆ ಮೇಲೆ ಹನುಮಂತನಂ
ಚೇರಿಸಿತು ಪಾರ್ಥನ ಶರೀರದೊಳ್ಬಟ್ಟೆಯಂ
ತೋರಿಸಿತು ಬಭ್ರುವಾಹನನ ಶರಸಂಕುಲಂ ಫಲುಗುಣಂ ಕಂಪಿಸಲ್ಕೆ"[೧೧೨]

ಕ್ರಿಯಾಪದದ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಿ ಬಭ್ರುವಾಹನನ ಬಿಲ್ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ರೀತಿ ಅದ್ಭುತವಾಗಿದೆ. 'ಹಾರಿಸು, ಕಾರಿಸು, ಕೇರಿಸು, ತೂರಿಸು, ಚೇರಿಸು, ತೋರಿಸು ಈ ಶಬ್ದಗಳ

ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಾದದ ಧಾಟಿಯ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಕಲೆ ಭಯಂಕರವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಒಂದು ಕ್ಷಣ ತಬ್ಬಿಬ್ಬಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

"ಕೆಡದೊಡಲ ಸೀಳಿಂದ ಕಡಿವಡೆದ ತೋಳಿಂದ
ತೊಡೆಮಡದ ತುಂಡಿಂದ ನೆಣವಸೆಯ ಜೊಂಡಿಂದ
ಬಿಡಮಿದುಳ ತುಂಡದಿಂ ತಂಡದಿಂ ರುಂಡದಿಂ ಮುಂಡದಿಂ ಖಂಡದಿಂದ
ಅಡಗುಗಳ ತಿರುಳಿಂದ ನಿಡುನರದ ಕರುಳಿಂದ
ಕಡಲಿಡುವ ನೆತ್ತರಿಂದೆಡೆವಿಡದೆ ಸತ್ತರಿಂ
ದಿಡಿದಿರ್ದುದಾ ರಣದಲೋರಣದ ಮಾರಣದ ಕಾರಣದ ಪೂರಣದೊಳು"[೧೧೩]

ಇಲ್ಲಿ ನಿಯತವಾಗಿ ಸೀಳಿಂದ, ತೋಳಿಂದ, ತುಂಡದಿಂದ, ಜೊಡಿಮದ, ತರುಳಿಂದ, ಕರುಳಿಂದ, ನೆತ್ತರಿಂದ, ಖಂಡದಿಂದ, ತುಂಡದಿಂ, ತಂಡದಿಂ, ರುಂಡದಿಂ ಮುಂಡದಿಂ ಮೊದಲಾದ ಪದಗಳ ಏಕತಾನತೆಯಿಂದ ತನಗೆ ತಾನೆ ನಾದ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ 'ಇಂದ', 'ಇಂ' ಪ್ರತ್ಯಯಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಅನುರಣನಗೊಳಿಸಿ ಅನುಸ್ವಾರದ ಬಳಕೆಯಿಂದ ದೇಹದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಾಂಗಗಳು ಛಿದ್ರ ವಿಛಿದ್ರಗೊಂಡ ವೈಖರಿಯನ್ನು ಕಣ್ಮುಂದೆ ತರುವುದರ ಮೂಲಕ ರಣರಂಗದ ಭಯಂಕರ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಓದುಗರಿಗೆ, ಗಮಕದ ಮೂಲಕ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಇಡೀ ಸಮಾಜವನ್ನು ಆಗು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನು ಆಯಾ ವಸ್ತು, ವ್ಯಕ್ತಿ, ಸಂದರ್ಭ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಅವನ್ನು ಅಲಂಕಾರಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪೋಣಿಸಿ, ಸಾಲು ಗೊಂಬೆಗಳು ನರ್ತಿಸುವಂತೆ ನಮ್ಮೆದುರು ಕಾಣಿಸಿ, ಕುಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಸೂಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನಿಗೆ 'ಉಪಮಾಲೋಲ' ಎಂಬ ಮಾತು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನಿಗೆ ಅನ್ವರ್ಥವಾಗುವಂತೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತಾಗಿದೆ. ವೀಣೆಯಿಂದ ಗಾನ ನುಡಿಸುವ ಸಂಗೀತ ಸುಕಲಾನಿಪುಣನಾದ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನು ಪಾಮರರಿಗೆ ಕರ್ಣಪ್ರಿಯವಾಗುವಂತೆ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿರುವಂತೆಯೇ 'ವಿದ್ವತ್ ಸಭಾನೀರೇರುಹಾಕಾರದೊಳು ಷಟ್ಪದಿಗಳು ಝೇಂಕರಿಸುವಂತೆ ಅರ್ಥಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನಿಗೆ 'ಉಪಮಾಲೋಲ' ಎಂಬ ಬಿರುದಿನೊಂದಿಗೆ 'ನಾದಲೋಲ'ನೆಂಬ ಬಿರುದು ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಅವನ ಪದ್ಯದಿಂದ ಮನಗಾಣಬಹುದು.

"ಕಲಕೀರ ವಾಣಿಯರ್ ಕಾಲಾಹಿವೇಣಿಯರ್
ಕಲಭಮದ ಯಾನೆಯರ್ ಕಾಯ ಜನಿಧಾನೆಯರ್
ಕಲಧೌತಗಾತ್ರೆಯರ್ ಕಂಜಳದ ನೇತ್ರೆಯರ್ ಕಳವೆತ್ತ ಕಾಮಿನಿಯರು"[೧೧೪]

ಇದನ್ನು ಎಂ.ವೀ. ಸೀತರಾಮಯ್ಯನವರು ಹೀಗೆ ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ತಧಿಗಿಣತ ತೋಂಗಿಣತ ತಾಧಿನ್ನ ತೋಂಗಿಣತ
ತಕಧಿನತ ತೋಂಕಿಟತ ಝುಂಕಿಟತ ಝುಣುತಕತ
ತಕತೋಂತ ತೋಂಕಿಟತ ತಾಧಿನ್ನ ತಕಧಿನ್ನ ತಕಿಟತಕತ"

ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಲಯವಿನ್ಯಾಸ, ನಾದಲೋಲುಪತೆಗಳನ್ನು ಮೃದಂಗದ ಜತಿಗಳ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಅವನ ನಾದಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಚೈತನ್ಯಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಶಬ್ದದಾಚೆಗಿನ ನಿಶಬ್ದವನ್ನು, ನಾದದಾಚೆಗಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ದಕ್ಕುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಪರಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಂದರೆ ನಾದ ಎಂದರೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಸೌಂಡ್‌ನ್ನಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮೂಲ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಿ ಆ ಕ್ರಿಯೆ ಮೊದಲಿಗೆ ನಾದದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ನಾದವನ್ನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಇಂಥ ಸೂಚನೆಗಳೇ ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನದ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಗಳು ಕೂಡ ಆಗಿವೆ. ಎನ್ನುವಂಥದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

## ೪.೬. ಸಾಂಗತ್ಯ

ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಮಟ್ಟು ಎಂದರೆ ಸಾಂಗತ್ಯ. ಸಾಂಗತ್ಯ ಇದೊಂದು ಹಾಡುವ ಮಟ್ಟು, ಇದನ್ನು ಹಾಡುಗಬ್ಬವೆಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ತ್ರಿಪದಿ, ಷಟ್ಪದಿ, ವಚನದಂತೆ ಸರಳವೂ, ಸುಂದರವೂ, ಸರಾಗವಾಗಿ ಹಾಡಿ ನಲಿದಾಡುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂಥದ್ದು. ಇದು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ಪ್ರಕಾರ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲಿನ ಪದ್ಯಜಾತಿಯಾಗಿದ್ದು, ಮೊದಲೆರಡು ಸಾಲುಗಳು ಪೂರ್ವಾರ್ಧ, ಕಡೆಯ ಎರಡು ಸಾಲುಗಳು ಉತ್ತರಾರ್ಧ. ಮೊದಲನೆ ಪಾದದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ವಿಷ್ಣುಗಣಗಳೂ, ಎರಡನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಷ್ಣುಗಣಗಳೂ ಒಂದು ಬ್ರಹ್ಮಗಣವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಡೆಯ ಎರಡು ಸಾಲುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಂಶಗಣಗಳು ಹಾಡುವ ಧಾಟಿಗೆ ನಾದವನ್ನು ತುಂಬಿ ಗೇಯಗುಣವನ್ನು ವರ್ಧಿಸುತ್ತವೆ.

ಸಾಂಗತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕಾವ್ಯಗಳು ಓದಲು ಮತ್ತು ಕೇಳಲು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಿತವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಹಿತವನ್ನಲ್ಲದೆ, ಇಡೀ ಕಾವ್ಯದುದ್ದಕ್ಕೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಮೈಪಡೆದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮನದ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಕೇಳುಗನಿಗೆ ಸಂವಹನಿಸುವ ರೀತಿ ಮಾರ್ಮಿಕವಾದುದು. ಆ ಮಾರ್ಮಿಕತೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ರಸ, ಧ್ವನಿ, ಅಲಂಕಾರ, ಛಂದಸ್ಸು, ಲಯ, ನಾದ, ಇವು ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ನೇಯ್ದು ಮತ್ತೊಂದು ಹೊಸಲೋಕದತ್ತ ಮುಖ ತಿರುಗಿಸುತ್ತವೆ. ಆ ಹೊಸಲೋಕಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುವ ಚೇತನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಈ ಸಾಂಗತ್ಯ ಹೊಂದಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸಾಂಗತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಾಣಸಿಗುವ ಕೃತಿ ಎಂದರೆ ದೇಪರಾಜನ ಸೊಬಗಿನ ಸೋನೆ. ಇದೊಂದು ಹಾಡುಗಬ್ಬವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಒಂದಿಸಂದಲೂ ಕಂಡುರೂ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು, 'ಸೊಬಗಿನ ಸೋನೆಯಿಂದ' ಎಂದು

ಹೇಳಬಹುದು. ಅನಂತರ ಇದೇ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ನಾವು ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ', ಕನಕದಾಸರ 'ಮೋಹನ ತರಂಗಿಣಿ' ಮುಂತಾದ ಇನ್ನೂರ ಐವತ್ತಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಕೃತಿಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಕಾರಣ ಅದರ ರಚನಾ ಸ್ವರೂಪದ.

ಸಾಂಗತ್ಯ ತಡವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಬಹುಬೇಗ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ಸಾಂಗತ್ಯದ ಸೊಬಗಿನ ಸುಳಿವು ಸಿಗುವುದೇ ತಡ ಕವಿಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾದ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದರು. ೧೬ ಮತ್ತು ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳು ಸಾಂಗತ್ಯದ ಸುಗ್ಗಿಯ ಕಾಲ. ಸುಮಾರು ೨೫೦ ಕಾವ್ಯಗಳು ದೊರೆತಿದೆಯೆಂಬುದು ಅತಿ ಕ್ಷಿಪ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾನ್ಯತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಕೇವಲ(೫೦) ಐವತ್ತು ಪದ್ಯಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಹತ್ತು ಸಾವಿರ ಪದ್ಯಗಳ 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ'ದವರೆಗೆ ಕಾವ್ಯಗಳು ರಚಿತವಾಗಿವೆ. ಚಂಪು, ರಗಳೆ, ಷಟ್ಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸಿದ ಕವಿಗಳು/ಕವಯಿತ್ರಿಯರು ಸಾಂಗತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೂಡ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಂಗತ್ಯ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ನಾದಾತ್ಮಕತೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದನ್ನು ವರ್ಣಕ ಕಾವ್ಯವೆಂತಲೂ ಕರೆಯುವ ವಾಡಿಕೆಯಿದೆ.

ಸಾಂಗತ್ಯ ಗೇಯಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು. ಓದುವುದಕ್ಕೆ ಸುಲಭವಾಗಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಇಂಪಾಗಿರುವಂಥದ್ದು, ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಚರಿತೆಯ ರಾಗ, ಸಂಗೀತ ಕೃತಿ, ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಎಂದೆಲ್ಲ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಸ್ಥಾನವೂ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಬಲ ತುಂಬುತ್ತದೆ. ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾಳವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ತಾಳಕ್ಕೆ ಅಳವಡುವ ಸ್ಥಿತಿ ಸ್ಥಾಪಕ ವಿಕಾಸಗುಣ ಪಡೆದಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಅಷ್ಟತಾಳ, ಆದಿತಾಳ, ಏಕತಾಳ, ಝಂಪೆತಾಳ, ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳ ಹೀಗೆ ಹಲವು ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವರು. ಇಂದಿಗೂ 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ'ವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೆಂಗಸರು ನಿತ್ಯವೂ ಸುಶ್ರಾವ್ಯವಾಗಿ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಹಾಡಿಕೊಂಡು ಪಾರಾಯಣ ಮಾಡುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಂಗತ್ಯ ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಟ್ಟು. ಅದು ವಸ್ತುಕ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ವರ್ಣಕ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿ ಮಾಡಿಸಿದಂತಿದೆ. ರತ್ನಾಕರ, ಶ್ರುತಕೀರ್ತಿಯಾದಿಯಾಗಿ ಹಲವಾರು ಸಾಂಗತ್ಯಕಾರರು 'ಸಕಲ ಲಕ್ಷಣವು ವಸ್ತುಕಕೆ ವರ್ಣಕಕಿಷ್ಟು ವಿಕಳವಾದರೂ ದೋಷವಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಹೇಳುವ ಮಾತಿನ ಹಿಂದೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಸಾಂಗತ್ಯ ಹಾಡುಗಾರರಿಗೆ ತನಗೆ ತಾನೆ ಅಂದರೆ ಕವಿಯ ಭಾವದಿಂದ ಒಡಮೂಡಿದ ಭಾವದಂತೆ ಹಾಡುಗರು ಹಾಡುವಾಗ ತನಗೆ ತಾನೆ ಒಂದು ಧಾಟಿ ಮೈತಾಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಅದನ್ನು ಹಲವಾರು ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

ಕವಿಗಳು ಯಾಕೆ ಈ ತರಹದ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವ ಹಿಂದಿನ ಮನೋಧರ್ಮದ ತುಡಿತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡು ಕೇವಲ ಹಾಡಾಗಿರದೆ ಹಾಡು ಜೀವನದ ಭಾಗವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮನಗಂಡಿದ್ದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಆ ಹಾಡು ಮೈಪಡೆಯುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ

ಕವಿಯ ಅಭಿಪ್ಸೆಯೂ ಕೂಡ ಮುಖ್ಯ. ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ರಸಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಒಂದು ನಾದವಾಗಿ ಹೊರಬರುವ ಪರಿಯೇನಿದೆ ಅದು ಭಾವಯಿತ್ರಿ ಎಂಬ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ತತ್ವವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಭರತೇಶ ವೈಭವ ಒಂದು ಹಾಡುಕಾವ್ಯ. ಈ ಹಾಡುಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ ಹಾಡಾಗಿಸುವ ಅದನ್ನು ಸಂವಹನಿಸುವ ರೀತಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

"ವೀಣೆಯ ದನಿಯಾವುದದರೊಳು ಪಾಡುವ
ಗಾನದ ಧ್ವನಿ ಯಾವುದೆಂದು
ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಜಿನಸಿದ್ದ ಮಹಿಮೆಯ
ಕಾಣಿಸಿ ಪಾಡಿದರೊಲು"[೧೧೫]

ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಜಿನನ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಕೊಂಡಾಡಬೇಕಾದರೆ ಕೇವಲ ವೀಣೆಯವಾದನವಷ್ಟೆ ಸಾಲದು. ಅದಕ್ಕೆ ಗಾನದ (ನಾದದ) ಇಂಪು ಸೇರಿದಾಗ ಜಿನನ ಮುಕ್ತಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಮುಕ್ತಿ ಸಿಕ್ಕ ಹಾಗೆ. ಆ ಮುಕ್ತಿಗೆ ಅಂದರೆ ಜಿನನಿಗೆ ನಾದಮಯವಾದ ಹಾಡಿನ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಲಭಿಸಿದೆ ಎನ್ನ ಬಹುದು. ಹಾಗೆ

"ಗಾನ ಮದ್ದಳೆ ತಾಳ ಲಯಕೆ ನರ್ತಿಪ ಮಂದ
ಯಾನೆಗೆ ಶಿರದ ಕುಂಭದೊಳು
ದ್ಯಾನವಿಪ್ಪಂತೆ ರಾಜ್ಯದೊಳಿರ್ದು ಮುಕ್ತಿಸಂ
ಧ್ಯಾನದೊಳಗೆ ನಿನ್ನ ನೆನಹು"[೧೧೬]

ಎಂದರೆ ಹಾಡಿನ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಜಿನನಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ. ಜನ ಜೀವರು ಸಹ ಆ ಗಾನದಿಂದ ಮುಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಲ್ಲರು. ಅಂತಹ ಶಕ್ತಿ ನಾದಕ್ಕಿದೆ. ಹಾಡಿಗಿದೆ. ಅದರಂತೆ ಆ ಧ್ಯಾನದೊಳಗೆ ಜಿನ-ಜನರು ಒಂದಾಗಿ ಬೆರೆತು ಮೆರೆದರು. ಹಾಗೆ ಮುಂದುವರೆದು ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ ಕುಸುಮಾಜಿ ಹಾಡಿನ ಪರಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ರೀತಿ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ.

"ಏನ ಬಣ್ಣಿಸುವೆನಾ ಕುಸುಮಾಜಿ ಪಾಡುವ
ಗಾನವನಾ ವೀಣೆಗಿವಳು
ತಾನೊಬ್ಬ ಸಖಿಯೊಯೆಂಬಂತೆ ಶಾರೀರ ಸ
ಮೌನವಾಗಿರಲು ಪಾಡಿವಳು"[೧೧೭]

ಇಲ್ಲಿ ವೀಣೆ ಮತ್ತು ಕುಸುಮಾಜಿ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಅಹತನಾದ ಮತ್ತು ಅನಾಹತ ನಾದಗಳ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಅರಿತು ಅದರ ಮತ್ತೊಂದು ಪಾಕವಾದ ಬಹಿರ್ನಾದವನ್ನು ಲೌಕಿಕರಿಗೆ ಸಾರಿದುದು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಮುಂದೆ ಅವಳು ಆ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡುವ ಪರಿಯನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ನೋಡಬಹುದು.

"ಸುಳಿ ನಾಭಿಯೊಳು ಪುಟ್ಟಿ ಮೆಲ್ಲೆದೆಯೊಳು ಬೆಳೆ
ದೊಳುಗೊರಳೊಳು ಪ್ರಾಯವಡೆದು
ಎಳೆಯಳ ಬ್ರಹ್ಮರಂಧ್ರವನೇರಿ ಬಾಯ್ದೆರೆ
ಗಿಳಿದು ಮೋಹಿಸಿದುದಾಳಾಪ"[೧೧೮]

ಇಲ್ಲಿ ಅವಳ ಬಾಯಿಂದ ನಾದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಬಗೆಯಷ್ಟೆಯಲ್ಲ ಆ ನಾದದಿಂದ ತಾನೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರವಶದಂತೆ ಆ ಗಾನದ ಮಹಿಮೆ ಅವಳ ಮೈಮನಗಳಿಗೆ ತಾಳೆಯಾದಂತಿತ್ತು.

"ಬೆಳಗಿನೊಳೋಲಾಡುವಂತೆ ಸಂಗೀತದ
ಸುಳಿಯೊಳು ತೇಲಾಡುವಂತೆ
ತೆಳುಗಾಳಯನೇರಿ ಮೈಹಾಳಿಯ ಮಾಡುವೆಂ
ತೆಳೆವೆಂಗಳರಸಿ ಹಾಡಿದಳು"[೧೧೯]

ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಎಂದರೆ ನಾದಕ್ಕೆ ಮನಸೋಲುವ ಪರಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆ ಬೆಳಗಿನ ಶುಭ್ರವಾದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಆ ನಾದದ ಸುಧೆ ತೆಳುಗಾಳಿಯಲಿ ತೇಲಿ, ಬಂದು ಮನಕ್ಕೆ ತಲುಪಿದಾಗ ಅದರ ಆನಂದದ ಪರಿ ಎಂತು ಬಣ್ಣಿಸುವುದು, ಅದನ್ನು ಆಲಿಸಿಯೇ ನಾವು ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕು. ಅದರ ಪರಿ ಎಂಥದ್ದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ ನಾವು ಭಾವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನೋಡುವುದಾದರೆ,

"ಭಾವ ವಿಭಾವಾನುಭವ ಮುಂತಾದ ಕ
ಲಾವಿರಚನೆ ರೇಖೆದೋರಿ
ಭಾವಕರೆಲ್ಲರ ಚಿತ್ತರಂಜಿಸಲಾಡಿ
ಭಾವೆ ಹಿಂಗಡೆಗೆ ಸಾರಿದಳು"[೧೨೦]

ಅಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವಕ್ಕೆ ವಿಭಾವಗಳು ಬೆರೆತಾಗ ಮತ್ತೊಂದು ಬಾವದ ದರುಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಭಾವ ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕವೇ ಬರುವಂತದ್ದು. ಅದು ಮತ್ತಾವುದರಿಂದಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಹಾಗೆ ಸಾಂಗತ್ಯದ ನಡಿಗೆಗೆ, ಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕವಿ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ, ಆಟವಾಡುವ ಪದಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾದಕ್ಕೆ ಲಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪದಪುಂಜವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಸಾಂಗತ್ಯ ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ.

"ಕಂಕಣಧ್ವನಿ ಕಣಕಣಯನೆ ಕಟಿ ಸೂತ್ರ
ಕಿಂಕಿಣಿ ಕಿಣಿಮಿಣಿ ಯೆನಲು
ಪಂಕಜಾಕ್ಷಿಯ ಕೈದುತಿದ್ದರಂದುಗೆಗಳ
ಝೇಂಕಾರ ಝಣಝಣರೆನಲು"[೧೨೧]

ಪದ-ಪದಗಳ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಬದಿಗಿರಿಸಿ ನಾದದ ಸುಧೆಯನ್ನು ಹರಿಸುವ ಪರಿಯಿದು. ಹಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸುಲಲಿತವಾದ ಭಾವ ಮೈಪಡೆದಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

"ಚುಂಚು ಚಂಚಲವಾಗಿ ಚುಮ್ಮಾ ಚುಮ್ಮನೆ ತಾಗಿ
ಹಿಂಚು ಮಚಿನ ಸವಿತೂಗಿ
ಕಂಚುಮಿಂಚಾಗಿ ರಾಗಿಸಿದರು ಮೈಗೆ ರೋ
ಮಾಂಚನ ಜುಮ್ಮನೇಳ್ವಂತೆ"[೧೨]

ನಾದದ-ಲಯದ ಏರಿಳಿತಗಳಿಂದ ಮನದಲ್ಲಿ ನವಿರೇಳುವ ಭಾವವನ್ನು ಹೇಳುವ ಪರಿ ಇದು. ಆ ನಾದ ಮನಕ್ಕೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರವಾದಾಗ ಮನದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ಶಕ್ತಿ ಆ ನಾದದಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆಯನ್ನು ತಳೆಯಬಹುದು.

ಹಾಗೆ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ ಜಿನಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಹರಸಿ ಹಾಡಿದ ಪರಿಯನ್ನು ನೋಡಿ.

"ಇಂಚರವತ್ತಿತ್ತ ಜಾರದೆ ರಾಗದ
ಮಿಂಚುಮಾಸದೆ ಸೊಬಗೆಯರು
ಪಂಚಗುರುಗಳ ಪಾಡಿದರು ಪಾತಕಹರಿ
ಹಂಚಾಗಿ ಹರಿದು ಹೋಹಂತೆ"[೧೩]

ಎಂದರೆ ಜಿನಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪರವಶವಾದ ಬಳಿಕ ತಾದ್ಯಾತ್ಮ ಹೊಂದಿ ಲೀನವಾದಾಗ ಇಹ-ಪರದ ಹಂಗನ್ನು ತೊರೆದು ಆ ನಾದದಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಬೆರೆತು ಹೋದಾಗ ಭಕ್ತಿ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ', ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಚಾಮರಸರ ಕಾವ್ಯಗಳಂತೆ ಒಬ್ಬ ಅವತಾರಿಯ ಲೀಲಾಚಾರಿತ್ರವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರತ್ನಾಕರನ ಭಾಷೆ ಕನ್ನಡದ ಆಡುಭಾಷೆ. ಛಂದಸ್ಸು ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಮಟ್ಟು. ಅವನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ದಿವ್ಯಧ್ವನಿಗೂ ಅವನ ಕಾವ್ಯ ಧ್ವನಿಗೂ ಒಂದು ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಪುರುದೇವನ ದಿವ್ಯಧ್ವನಿ ಸಮುದ್ರದ ಘೋಷದಂತೆ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿತ್ತಂತೆ. 'ಭರತೇಶ ವೈಭವದ ಸ್ವರೂಪ ಕೂಡ ಸಮುದ್ರದ ಘೋಷದಂತೆಯೇ ಇದೆ. ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಒಂದೇ ವೃತ್ತದ ಅವಿರತವಾದ ಘೋಷ ಅಲ್ಲಿ ಕೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಮುದ್ರದ ಘೋಷದಂತೆ ಈ ಏಕತಾನತೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅನಂತವಾದ ವೈವಿಧ್ಯವೂ ಇದೆ. ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ, ಎಲ್ಲ ಜಾತಿಯ ಶಬ್ದಗಳೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಕೊನೆಯರಿಯದ ಘೋಷವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಸತತವಾಗಿ, ನಿರಂತರವಾಗಿ ಮೆರೆಯುತ್ತದೆ. ಕಿವಿಗೊಟ್ಟು ಕೇಳಿದರೆ ಸುಕಾವ್ಯಗಳು ಕಿವಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತವೆ. ಅದೆ ಅವು ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಕೊರೆದ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲ ಅವುಗಳ ಗುಣವೆಂದರೆ ಚಲನಶೀಲತೆ. ಆ ಚಲನಶೀಲತೆಗೆ ಒಂದು ನಾದಾತ್ಮಕ ಗುಣಬೇಕು. ಆ ಗುಣವನ್ನು ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ ತಂದಿದ್ದಾನೆ.

ರತ್ನಾಕರನೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಅವನ ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಹಾಡುಗಬ್ಬ, ಕಾವ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವಾಗುವುದು. ಅದರ ನಾದಸೌಭಾಗ್ಯ, ದಿವ್ಯಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಇಡಿಯ ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಒಂದು

ಅನುಗ್ರಹವಾಗಿ ಬರಬೇಕು. ಕೇಳುವವರು ಭವ್ಯರಂತೆ ಯೋಗ್ಯರಾಗಿರಬೇಕು. 'ಬೇಕಾದರಾಲಿಸಸುವರು ಬೇಡವಾದರೆ ಪರಾಕು ಮಾಡುವುದ' ತನಗೆ ಅದರಿಂದ ಸಂತಸವಾಗಲಿ, ವ್ಯಾಕುಲವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ ತಾನು ನಿರಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳಿರುವುದು ಎಲ್ಲ ಭಕ್ತಕವಿಗಳ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯಾಗಿದೆ. ಧ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಬೇಸರವಾದಾಗ ಬರೆದಕಾವ್ಯ ಇದು ಕೇಳಲು ಬೇಸರ ಉಂಟಾದರೆ ಧ್ಯಾನ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದು ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ ಅಭಿಮತ.

ಹೀಗೆ ನಡುಗನ್ನಡದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವುದು ಎಂದರೆ ಭಕ್ತಿಯ ತೀವ್ರತೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿನ ಯಾವೊಬ್ಬ ಕವಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೂ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಆಚೆಗೆ ಇಟ್ಟು ನೋಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಕ್ತಿ-ಕವಿ-ಕಾವ್ಯ-ಅರ್ಪಣ ಮನೋಭಾವ ಮೆರೆದಿರುವಂಥದ್ದು. ಹಾಗಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಧರ್ಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಹಾಡಿದವರಾದರೂ ಅವರು ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ದೇಸೀ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನೇ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವು ಇಂದಿಗೂ ಸುಲಲಿತವಾಗಿ ಹಾಡಲು ಅಳವಟ್ಟಿರುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ವೇದ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ ಅವರು ಯಾರೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯರಚಿಸಿದವರಲ್ಲ. ಭಾವದ ಮೂಲಕ, ಭಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ, ಅರ್ಪಣ ಮನೋಭಾವದ ಮೂಲಕ ಇಡೀ ಸಮಾಜವನ್ನು ತಮ್ಮೊಳಗೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಾದದ ಮೂಲಕ ಹಾಡುತ್ತಲೇ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಧಾರೆಯರೆದಂಥವರು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಛಂದಸ್ಸಾಗಲಿ, ಸಂಗೀತದ ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ವಿಚಾರವಾಗಲಿ, ಇಂಥ ರಾಗದಲ್ಲೇ ಇದನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವ ನಿರ್ಬಂಧವಾಗಲಿ ಹಾಕಲಿಲ್ಲ. ಇವೆಲ್ಲ ಆ ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಬದ್ಧವಾದ ಸುಪರ್ದಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಆಯಾ ಕಾಲದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇದನ್ನು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಬದ್ಧವಾಗಿಸಲು ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಅದಾಗ್ಯೂ ಅದರ ಮೇರೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತ ಕಾವ್ಯಗಳು ನಮಗೆ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಸುಲಲಿತವಾದ ನಾದ-ಲಯಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕವಿ ಏನಾದರೂ ಇದನ್ನು ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿನೇ ಹಾಡಬೇಕು ಎಂದು ನಾಮನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡಿದ್ದರೆ ತೀರಿತು. ಅದನ್ನೇ ನಮ್ಮ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾಗಿ ನೋಡಿ ಕವಿಗಳೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆಂದು ಅದನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದನ್ನೇ ಸಾಧಿಸುವ ಹುನ್ನಾರಗಳು ಸಹ ನಡೆದಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಯಾವ ಕಾವ್ಯವೂ ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ನಮ್ಮ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳ ಭ್ರಮೆಯಷ್ಟೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು ಅಷ್ಟೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ನಡುಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅವರವರ ಭಾವಕ್ಕೆ ಅವರವರ ಭಕುತಿಗೆ ಅವರವರ ನಾದಕ್ಕೆ ಮಿಳಿತವಾದ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದೆ. ಅದು ಜನಜನಿತವಾಗಿ ಇಂದಿಗೂ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ

ಸಂವಹಿನಿತವಾಗಿ ನಾದದ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಹರಿಸಿ ಹೊಸರೀತಿಯ ಆಲೋಚನೆಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ತರಹದ ಮೀಡಿಯಾಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಚೇತನಶಕ್ತಿಯಾಗಿ, ಪ್ರೇರಕಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಮೈ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಹಾಗೆ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕತ್ತಲಯುಗವೆಂದು ೧೭ನೆಯ ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನವನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಅನುಭಾವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತೆ ಚಿಗುರಿದುದರ ಕುರಿತೇ ಒಂದು ಉತ್ತಮವಾದ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸಬಹುದು. ಆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಮಗೆ ಬರೆದುದಕ್ಕಿಂತ ಹಾಡಿದ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತಲು ಹಾಡುತ್ತಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬರೆದರೆನ್ನುವ ಸಂಗತಿಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಿಶುನಾಳ ಷರೀಫ್ ಸಾಹೇಬ, ಕಡಕೋಳ ಮಡಿವಾಳಪ್ಪ ಮುಂತಾದ ತತ್ವಪದಕಾರರ ತತ್ವಪದಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ನಮ್ಮ ಈ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಒಳನೋಟಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಡುವ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಎಂದು ಯಾವ ಎಗ್ಗಿಲ್ಲದೆ ಹೇಳಬಹುದು.

## ೪.೭. ತತ್ವಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಎಲ್ಲ ಜಾತಿಗಳ, ಎಲ್ಲ ಮರಗಳ ಕಾಡು ಎಂದು ತತ್ವಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕರೆದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ನಮಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಇವರ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಜಾತಿಯ, ಒಂದು ಧರ್ಮದ, ಒಂದು ಸಮಾಜದ, ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಚಹರೆ ನಮಗೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮಾಜಮುಖಿಯಾಗಿ ಸಮಾಜವನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ನಿಂತಲ್ಲಿ, ಕುಂತಲ್ಲಿ ನಡೆದಾಡಿದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹಾಡುತ್ತಲೇ ವಚನಕಾರರ ಹಾಗೆ, ದಾಸರ ಹಾಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹೊಳೆಯನ್ನು ಹರಿಸಿದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ನಮಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ನಡುವೆ ಇರುವ ಕಂದರ, ಬಿರುಕು, ಟೊಳ್ಳುತನವನ್ನು ಜನರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ಆ ಹಾಡಿನಿಂದಲೇ ಅವರಿಗೆ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಸಿದ ಪರಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಷರೀಫರ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉಳಿದವರ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಸಹ ಅದೇ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸಹ ಮರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತತ್ವಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆತ್ಮೋದ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದವು ತೀವ್ರತರವಾದ ಹಂಬಲ, ಹಸಿವುಗಳೇ ಅವಶ್ಯ ಹಾಗೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದವುಗಳೆಂದು ಶರೀಫ್ ರಾದಿಯಾಗಿ ಚರ್ಚಿತವಾದ ವಿಷಯಗಳು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ಜಡ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಜಂಗಮಗೊಳಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡಂಥವರು ತತ್ವಪದಕಾರರು. ಶರೀಫರು ತತ್ವಪದಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಜೀವನದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಕಂಡ ಸಾಮಾನ್ಯ, ಅಸಾರ, ಅಲ್ಪವೆನ್ನುವ

ವಸ್ತುಗಳೇ ಅವರ ಭಾವಗಡಲನ್ನು ಉಕ್ಕಿಸಿದವು. ಕೋಳಿ, ಕೋಡಗ, ನರಿ, ಕುರಿ, ಬೆಳವ, ಸಂತಿ, ಮುದಿಕಿ, ಹೊಸಮೊದಲಗಿತ್ತಿ, ನಾಯಿಯಂಥವುಗಳೇ ಅವರ ತತ್ವಪದಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವಾದವು. ಒಂದು ಪುಟ್ಟ ಪ್ರಸಂಗ, ಸಣ್ಣ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಅವರನ್ನು ಕೂಡಲೇ ಭಾವಲೋಕಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಣ್ಣ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಅವರು ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ಬಣ್ಣ ಬಳಿದರು. ಅಲ್ಪವಾದವುಗಳು ಶರೀಫರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಅಮರತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದವು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದು ಅಸಾಮಾನ್ಯತೆಯ ಪಟ್ಟ ಪಡೆಯಿತು. ಪ್ರಸಾದಿಕ ಕವಿವಾಣಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ ಶರೀಫರ ತತ್ವಪದಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಎರಡು ಮುಖ, ಎರಡು ಪದರುಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಒಂದು ಮುಖ ಲೌಕಿಕದೆಡೆಗೆ ಕೈ ಚಾಚುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕದೆಡೆಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಲೌಕಿಕ ಪದರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕದ ಹೂರಣ ತುಂಬುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪದಗಳು ಕಿವಿಯ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಾಗ, ಲೌಕಿಕ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕಿಂತ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಅರ್ಥವೇ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾಗಿ ನಮ್ಮೆದುರು ಧುತ್ತೆಂದು ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವುದು ಅವರ ತತ್ವಪದಗಳ ಹೆಚ್ಚಳ ಎನ್ನಬೇಕು. ಶರೀಫರ ಪದಗಳು ಬರಿ ಪದಗಳಲ್ಲ, ಆತ್ಮಾನಂದದ ಅಮೃತದ ಕೆನೆ. ಮಂತ್ರಗೀತ ಎನ್ನಬೇಕು.

ಶರೀಫರು ಜೀವನವನ್ನು ಸಮಾಜ ಮುಖಿಯಾಗಿಸಿದರು. ನೀತಿ ಪರತೆಯಂತೆ ಕಂಡರೂ, ಅವರ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಢವಾದ ಜಾತಿಯಾಚೆಗಿನ, ಲೌಕಿಕದಾಚೆಗಿನ, ಜೀವನದಾಚೆಗಿನ ಲೋಕವನ್ನು ಜನರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳುವಾಗ ಅವರು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಡಿನಿಂದ ಜನರನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಹಾಡಿಗೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುವಂತೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳ ಹಾಡುವಂತೆ ಹಾಡಿಸಿ ಆ ಹಾಡನ್ನ ಹಾಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹರಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಹರಿಬಿಟ್ಟ ಅವರ ಪದಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಬಾಯಿಂದ ಮರೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಆ ಹಾಡಿನ ನಾದ-ಲಯಗಳು. ಆ ಹಾಡಿನ ನಾದ-ಲಯಗಳು ಅವರಿಗೆ ದಕ್ಕಿದ್ದು ಸಮಾಜದೊಳಗೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕು. ಅನುಭವವನ್ನು ಅನುಭಾವವಾಗಿಸುವ ಕಲೆ ಅವರ ತತ್ವಪದಗಳಿಗಿದೆ. ಆ ಕಾರಣವಾಗಿಯೇ ಅವು ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದು ಬೆಳೆದು ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸೆಲೆಯಾಗಿ ನಿಂತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

ಶರೀಫರ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ; ಹುಟ್ಟು-ಸಾವು, ಜೀವನ ಸಾಗಿಸುವ ಪರಿ, ಆಸೆ-ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಇಹ-ಪರ, ಭಕ್ತಿ-ಭಾವ, ಕೊನೆಗೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರಿಯುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ಇಡೀ ತತ್ವಪದಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಇದನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಹೀಗೆ ತತ್ವಪದಸಾಹಿತ್ಯ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವನ್ನು ಬೆಳಗಿದಂಥವು. ಅಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಪಂಚದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಲೋಕದ ಪರಿಚಯವಾದಂತೆ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಓದುಗರಿಗೆ ಅನಿಸುವ ಪರಿಯನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಶರೀಫರ ಕೆಲವೊಂದು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡೋಣ.

೧. ಗುಡಿಯ ನೋಡಿರಣ್ಣ

"ಗುಡಿಯ ನೋಡಿರಣ್ಣ - ದೇಹದ
ಗುಡಿಯ ನೋಡಿರಣ್ಣ
ಗುಡಿಯ ನೋಡಿರಿದು
ಪೊಡವಿಗೆ ಒಡೆಯನು
ಅಡಗಿಕೊಂಡು ಕಡು ಬೆಡಗಿನೊಳಗಿರುತಿಹ

ಮೂರು ಮೂಲಿಯ ಕಲ್ಲು - ಅದರೊಳು
ಜಾರುತಿರುವ ಕಲ್ಲು
ಧೀರ ನಿರ್ಗುಣನು ಸಾರ ಸಗುಣದಲಿ
ತೋರಿ ಅಡಗಿ ತಾ ಬ್ಯಾರಾಗಿರುತಿಹ

ಆರು ಮೂರು ಕಟ್ಟಿ-ಮೇಲಕೆ
ಏರಿದವನೆ ಘಟ್ಟಿ
ಭೇರಿ ಕಹಳಿ ಶಂಖ ಭಾರಿ ಸುನಾದದಿ
ಮೀರಿದಾನಂದ ತೋರಿ ಹೊಳೆಯುತಿಹ
ಸಾಗುತಿಹವು ದಿವಸ-ಬಹುದಿನ
ಹೋಗಿ ಮಾಡಿ ಪಾಯ್ಸ
ಯೋಗಿರಾಜ ಶಿಶುನಾಳಧೀಶ ತಾ-
ನಾಗಿ ಪರಾತ್ಪರ ಬ್ರಹ್ಮರೂಪ ನಿಹ
ಗುಡಿಯ ನೋಡಿರಣ್ಣ ದೇಹದ
ಗುಡಿಯ ನೋಡಿರಣ್ಣ"[೧೨]

೨. ಮೋಹದ ಹೆಂಡತಿ

"ಮೋಹದ ಹೆಂಡತಿ ತೀರಿದ ಬಳಿಕ
ಮಾವನ ಮನೆಯ ಹಂಗಿನ್ಯಾಕೋ?
ಸಾವು ನೋವಿಗೆ ಸಾರದ ಬೀಗನ
ಮಾತಿನ ಹಂಗೊಂದೆನಗ್ಯಾಕೋ?

ಖಂಡವನದಿ ಸೋಕಿ ತನ್ನ ಮೈಯೊಳು ತಾಕಿ
ಬಂಡೆದ್ದು ಹೋಗುವುದು ಭಯವ್ಯಾಕೋ?
ಮಂಡಲ ನಾಡಿಗೆ ಪಿಂಡದ ಗೂಡಿಗೆ
ಚಂಡಿತನದಿ ಚರಿಸ್ಯಾವುದುದ್ಯಾಕೋ?

ತಂದೆ ಗೋವಿಂದ ಗುರುವಿನ ಸೇವಕ
ಕುಂದಗೋಳಕೆ ಬಂದು ನಿಂತನ್ಯಾಕೋ?

ಬಂಧುರ ಶಿಶುನಾಳಧೀಶನ ದಯದಿಂದ
ಇಂದಿಗೆ ವಿಷಯದ ವ್ಯಸನಗಳ್ಯಾಕೋ?”[೧೫]

**೩. ಸೋರುತಿಹುದು ಮನೆಯ ಮಾಳಿಗೆ**

“ಸೋರುತಿಹುದು ಮನೆಯ ಮಾಳಿಗಿ - ಅಜ್ಞಾನದಿಂದ
ಸೋರುತಿಹುದು ಮನೆಯ ಮಾಳಿಗಿ ||ಪ||

ಸೋರುತಿಹುದು ಮನೆಯ ಮಾಳಿಗಿ
ದಾರುಗಟ್ಟಿ ಮಾಳ್ಪರಿಲ್ಲ
ಕಾಳ ಕತ್ತಲೆಯೊಳಗೆ ನಾನು
ಮೇಲಕೇರಿ ಹೋಗಲಾರೆ

ಮುರುಕು ತೊಲೆಯು ಹುಳುಕು ಜಂತಿ
ಕೊರೆದು ಸರಿದು ಕೀಲ ಸಡಲಿ
ಹರಕು ಚಪ್ಪರ ಜೀರು ಗಿಂಡಿ
ಮೇಲಕೇರಿ ಮೆಟ್ಟಲಾರೆ

ಕರಕಿ ಹುಲ್ಲು ಕಸವು ಬಿತ್ತಿ
ದುರಿತ ಭವದಿ ಇರುವೆ ಮುತ್ತಿ
ಮಳೆಯ ಭರದಿ ತಿಳಿಯ ಮಣ್ಣು
ಒಳಗು ಹೊರಗು ಏಕವಾಗಿ

ಕಾಂತೆ ಕೇಳೆ ಕರುಣದಿಂದ
ಬಂತು ಕಾಣೆ ಹುಬ್ಬಿ ಮಳೆಯು
ಎಂತೊ ಶಿಶುನಾಳಧೀಶನ ತಾನು
ನಿಂತು ಪೊರೆವನು ಎಂದು ನಂಬಿದೆ.”[೧೬]

**೪. ಬಿದ್ದೀಯಬೇ ಮುದುಕಿ**

“ಬಿದ್ದೀಯಬೇ ಮುದುಕಿ
ಬಿದ್ದೀಯಬೇ
ನೀ ದಿನ ಹೋದಾಕಿ ಇರು ಭಾಳ ಜೋಕಿ
ಬಿದ್ದೀಯಬೇ ಮುದುಕಿ ಬಿದ್ದೀಯಬೇ
ಸದ್ಯಕಿದು ಹುಲುಗೂರ ಸಂತಿ

ಗದ್ದಲದೊಳಗ್ಯಾಕ ನಿಂತಿ
ಬಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಒದ್ದಾಡಿದರ

ಎದ್ದು ಹ್ಯಾಂಗ ಹಿಂದಕ ಬರತಿ
ಬುದ್ದಿಗೇಡಿ ಮುದಿಕೆ ನೀನು ಬಿದ್ದೀಯಬೇ

ಬುಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪತ್ತಲ ಇಟ್ಟ
ಅದನು ಉಟ್ಟ ಹೊತ್ತಳು ಜೋಕಿ
ಕೆಟ್ಟ ಗಂಟಿ ಚೌಡೇರು ಬಂದು
ಉಟ್ಟದ್ದನ್ನೇ ಕದ್ದಾರು ಜೋಕಿ
ಬುದ್ದಗೇಡಿ ಮುದಿಕೆ ನೀನು ಬಿದ್ದೀಯಬೇ

ಶಿಶುನಾಳಧೀಶನ ಮುಂದೆ
ಕೊಸರಿ ಕೊಸರಿ ಹೋಗಬ್ಯಾಡ
ಹಸನವಿಲ್ಲ ಹರೆಯ ಸಂದ
ಪಿಸಿರು ಪಿಚ್ಚುಗಣ್ಣಿನ ಮುದುಕಿ
ಬಿದ್ದೀಯ ಬೇ ಮುದುಕಿ ಬಿದ್ದೀಯಬೇ"[೧೨೭]

**೫. ಅಳಬೇಡ ತಂಗಿ ಅಳಬೇಡ**

"ಅಳಬೇಡ ತಂಗಿ ಅಳಬೇಡ - ನಿನ್ನ
ಕಳುಹ ಬಂದವರಿಲ್ಲ ಉಳುಹಿಕೊಂಬುವರಿಲ್ಲ

ಖಡಿಕೀಲೆ ಉಡಿಯಕ್ಕಿ ಹಾಕಿದರವ್ವ - ಒಳ್ಳೆ
ದುಡಿಕಿಲೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ನೂಕಿದರವ್ವ
ಮಿಡಿಕ್ಯಾಡಿ ಮದುವ್ಯಾದಿ ಮೋಜು ಕಾಣವ್ವ
ಹುಡುಕ್ಯಾಡಿ ಮಾಯದ ಮರವೇರಿದವ್ವ

ರಂಗೀಲಿ ಉಟ್ಟದಿ ರೇಶ್ಮೆದಡಿಸೀರಿ - ಮತ್ತ
ಹಂಗ ನೂಲಿನ ಪರಿವಿ ಮರೆತವ್ವ ನಾರಿ
ಮಂಗಳ ಮೂರುತಿ ಶಿಶುನಾಳಧೀಶನ
ಅಂಗಳಕ ನೀ ಹೊರತು ಆದ್ಯವ್ವ ತಂಗಿ"[೧೨೮]

**೬. ಕೂ ಕೂ ಎನುತಿದೆ ಬೆಳವ**

"ಕೂ ಕೂ ಎನುತಿದೆ ಬೆಳವ
ಬಂದು ಹೊಕ್ಕಿತು ಭವವೆಂಬ
ದುಃಖದ ಹಳವಾ
ಪುರುಷನ ಬುಟ್ಟಿಯೊಳಿಟ್ಟು - ಬಹು
ಹರುಷದಿ ಹಳ್ಳದೊಳ್ ತೇಲಾಕಬಿಟ್ಟು
ತನುವೆಂಬ ಗೂಡಿನೊಳಿಟ್ಟು - ತನ್ನ

ದೇಹವೆಂಬ ಮರದೊಳು ಹಾರಾಕಬಿಟ್ಟು
ಆನಂದದೊಳು ನಾವಿರಲು - ಸ್ವಾ
ನಂದದಿ ಪಕ್ಕದೊಳು ಕೆದರುತಲಿರಲು
ಭುವನದೊಳಗೆ ನಿಂತಿರಲು - ದೇವ
ಶಿಶುನಾಳಧೀಶನ ಗೋವಿಂದನ ವರವು"[೧೨೯]

೭. ಬರಕೋ ಪದ ಬರಕೋ

"ಬರಕೋ ಪದ ಬರಕೋ ಇದರನ್ವಯ ತಿಳಕೋ
ಸದಮಲ ಜ್ಞಾನದ ಕುದಿ ಉಕ್ಕಿ ಬರುವಾಗ
ನದರಿಟ್ಟು ನಿನ್ನೊಳು ಸದಮಲತತ್ವದ
ಅಡಿಗಣ ಪ್ರಾಸಕೆ ನಿಲುಕದ ಪದವು
ನುಡಿ ಶಬ್ದಕೆ ನಿಜ ನಿಲುಕದ ಪದವು
ಎಡತೆರವಿಲ್ಲದೆ ನಡುವಿನಕ್ಷರದಿ
ಕಡು ಶೂನ್ಯದ ಗುರುತದ ಗುರು ಪದವು
ಸರಿಗಮ ಸ್ವರ ಬಳೆದ ಅಸಮ ಸುಪದವು
ಹಸನಾಗಿ ನಿನ್ನೋಳು ಎಸೆಯುವ ಪದವು
ಕುಶಲದ ಐದಕ್ಷರವಿಹ ಪದವು
ರಸಿಕ ಸಾಧುಜನ ಹಾಡುವ ಪದವು
ಗುರುಗೋವಿಂದನ ಧ್ಯಾನದ ಪದವು
ವರ ಓಂಕಾರ ಪ್ರಣವದ ಪದವು
ಧರೆಯೊಳು ಶಿಶುನಾಳದೀಶನ ಪದವು
ದುರಿತ ದುರ್ಗುಣವ ದೂಡುವ ಪದವು"[೧೩೦]

೮. ತರವಲ್ಲ ತಗಿ ನಿನ್ನ ತಂಬೂರಿ

"ತರವಲ್ಲ ತಗಿ ನಿನ್ನ ತಂಬೂರಿ - ಸ್ವರ
ಬರದೆ ಬಾರಿಸದಿರು ತಂಬೂರಿ
ಸರಸ ಸಂಗೀತದ ಕುರುಹುಗಳರಿಯದೆ
ಬರಿದೆ ಬಾರಿಸದಿರು ತಂಬೂರಿ
ಮದ್ದಲಿ ದನಿಯೊಳು ತಂಬೂರಿ - ಅದ
ತಿದ್ದಿನುಡಿಸಬೇಕೊ ತಂಬೂರಿ
ಸಿದ್ದ ಸಾಧಕರ ವಿದ್ಯೆಗೆ ಒದಗುವ
ಬುದ್ಧಿವಂತಗೆ ತಕ್ಕ ತಂಬೂರಿ
ಬಾಳಬಲ್ಲವರಿಗೆ ತಂಬೂರಿ - ದೇವ
ಭಾಳಾಕ್ಷ ರಚಿಸಿದ ತಂಬೂರಿ

ಹೇಳಲಿ ಏನಿದರ ಹಂಚಿಕೆ ತಿಳಿಯದ
ತಾಳಗೇಡಿಗೆ ಸಲ್ಲ ತಂಬೂರಿ
ಹಸನಾದ ಮ್ಯಾಳಕ ತಂಬೂರಿ - ಇದು
ಕುಶಲಗೊಪ್ಪುವ ತಂಬೂರಿ
ಶಿಶುನಾಳಧೀಶನ ಓದು ಪುರಾಣದಿ
ಹಸನಾಗಿ ಬಾರಿಸೊ ತಂಬೂರಿ"[೧೩೧]

೯. ಸವಾಲೊಂದು ಶಾಹಿರ ನಿನ ಮ್ಯಾಲ ಕೇಳೋ

"ಸವಾಲೊಂದು ಶಾಹಿರ ನಿನ ಮ್ಯಾಲ ಕೇಳೋ
ಬಯಲು ಅಲಾವಿಗೆ ನವಿಲು ಕುಣಿದು ನಿಂತು

ತೈಲವಿಲ್ಲದ ಜ್ಯೋತಿ ಬೆಳಕು ಮದೀನದಿ
ಎಮ್ಮಿಯ ಹೊಟ್ಟೆಯಲೊಂದು ಆಕಳ ಕರ ಹುಟ್ಟಿ

ಹಮ್ಮಿಲೆ ಹೈನವ ಗಳಿಸೀತೋ ಮಕ್ಕಾದಲ್ಲ
ಮೊಲದ ತಲೆಯ ಮ್ಯಾಲ ಇಲಿ ಹೋಗಿ ಕುಳಿತಿತ್ತು

ಸಲಗಿ ಹಚ್ಚಿದ ನರಿಯು ಹುಲಿಯ ಕೊಂದಿತು ಹಾರಿ
ಪಂಚರದಾಗಿನ ಹುಂಜು ಕಾಮಿಯ ನುಂಗಿತು

ಪಿಂಜಾರ ನಿನ ಬೆಸಿಗಿ ಪಂಜಾಗಿ ಉರಿದಿತ್ತು
ಬಂಡಿಯ ಗಾಲಿಯ ಮ್ಯಾಲ ಬೆಂಕಿಯ ಹೊತ್ತಿಟ್ಟು
ಪುಂಡ ಯಜೀದನ ಕುಂಡಿಯ ಸುಟ್ಟಿತ್ತು
ತಾಬೂತಿನೊಳಗೊಂದು ತಗಡಿನಸ್ತವ ಕಂಡು
ಮಾಬೂಬೆ ಶಿಶುನಾಳಧೀಶಗೆ ನಗೆ ಬಂತೋ"[೧೩೨]

೧೦. ಬಿಡತೀನಿ ದೇಹ ಬಿಡತೇನಿ

"ಬಿಡತೀನ ದೇಹ
ಬಿಡತೀನಿ
ಬಿಡತೀನಿ ದೇಹವ
ಕೊಡತೀನಿ ಭೂಮಿಗೆ
ಇಡತೀನಿ ಮಹಿಮರ
ನಡತೀ ಹಿಡಿದು ನಾನು
ಕರುಣದಿ ಕರ್ಮದ
ದುರಿತವ ಕಳೆದು
ಮರಣವಳಿದು ಮಾಯಾ

ಪರವಶನಾಗದೇ
ಪಾವಕಗಾಹುತಿ ಮಾಡಿ
ಜೀವದನುವು ಬ್ಯಾರೆ
ಭಾವದಿ ಬಯಲು ಬ್ರಹ್ಮದೊಳು ನಾನಾಡುತ್ತ
ಅವನಿಯೊಳು ಶಿಶುನಾಳಧೀಶನೇ ಗತಿಯೆಂದು
ಜವನ ಬಾಧೆಯ ಗೆದ್ದು ಶಿವಲೋಕದೊಳು"[೧೩೮]

ಇಡಿಯಾಗಿ ಶರೀಫರ ಈ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತ ಹೋದಂತೆಲ್ಲ ಜೀವದ ಬಗೆಗಿನ, ಮೋಹದ ಬಗೆಗಿನ, ಲೋಕ ವ್ಯಾಪಾರದ ಬಗೆಗಿನ ವ್ಯಾಮೋಹ ಮತ್ತು ಇತರ ತುಡಿತಗಳ ಪರಿ ನಮ್ಮ ಮನಕ್ಕೆ ತಟ್ಟುವಂತೆ ಶಕ್ತಿ ಆ ಗೀತೆಗಳಿಗಿದೆ. ಅದೇ ಆ ಕಾವ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಆ ಹಾಡು ಕಿವಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಕೇಳುಗನ ಮನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೈದಾಳಿ ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ಚಿಂತನೆಗೆ ಹಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ತದನಂತರ ಚೈತನ್ಯಗೊಂಡು ಜೀವದ ಬಗೆಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಒಂದು ಬಾರಿ ಮೆಲುಕುಹಾಕಿ ಮತ್ತೆ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಜೀವನವೇ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಗವಾಗಿ, ಕಾವ್ಯವೇ ಜೀವನದ ಭಾಗವಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲವರೆಂದರೆ ತತ್ವಪದಕಾರರು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಮೇಲಿನ ಶರೀಫರ ಗೀತೆಗಳು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ.

ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವೆಂದರೆ ಆತ್ಮಾನಂದ. ಆ ಆತ್ಮಾನಂದ ತತ್ವಪದಕಾರರಲ್ಲಿ ಬಹುವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಆತ್ಮಾನಂದಕ್ಕೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ಲೇಪನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಅದನ್ನು ಬಹುಮುಖವಾಗಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಮಾಡಿ ಅದರಿಂದ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಈ ಸಿದ್ಧಿಯ ಸಾಧನೆಗೆ ಮೂಲ ಕಾರಣ. ಶರೀಫರು ಬೆಳೆದ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಅವರ ಗುರುಗಳಾದ ಗುರುಗೋವಿಂದ ಭಟ್ಟರು ಕಾರಣರೆಂದು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಮಾಜದ ಹುಸಿತನಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಲು ಶರೀಫರು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಹಾಡಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು. ಈ ಹಾಡಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಏನೋ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿದೆ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಭಜನಾ ಪದಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ತತ್ವಪದದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ದಾಸರಂತೆ ನಡೆದಾಡುತ್ತ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಲಾವಣಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಉತ್ತುವ-ಬಿತ್ತುವ ಬೆಳೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಅವರ ಹಾಡುಗಳು ಜನಜನಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ೧೭-೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಂದರೆ ಬರೆಹದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಕತ್ತಲ ಯುಗವಾದರೂ ಶರೀಫ್, ಕಡಕೋಳ ಮಡಿವಾಳಪ್ಪ ಮುಂತಾದ ಅನುಭಾವಿ ಪಂಥದ ಜಾತಿ-ಮತ-ಕುಲ ಇವುಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಜನ ತತ್ವಪದಕಾರರ ಹಾಡುಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡವು. ಅಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೌಖಿಕವಾಗಿ ರಸಧಾರೆಯಾಗಿ ಹರಿದಿದೆ. ಅಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿದ್ವತ್ ವಲಯದ ಅವಜ್ಞೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಬರೆಹದ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸದೆ ಇರುವುದೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ

ನಿರ್ಲಕ್ಷಿತವಾದ ತತ್ವಪದಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಅವುಗಳು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ತಲುಪಲು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ರೂಪಗಳು ಲಭಿಸಿವೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಬದುಕಿನ ಭಾಗವಾಗಿ, ಬದುಕೇ ಹಾಡುಮಯವಾಗಿರಲಿಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಹುಡುಕ ಹೊರಟರೆ ನಮಗೆ ಗೋಚರಿಸುವುದು ನಾದ-ಲಯಗಳೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಇದು ಹೀಗೆ ಹೀಗೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಮತ್ತೊಂದು ಹೊಸಲೋಕದ ಕಡೆಗೆ ದಾರಿ ತೋರಿದಂಥವುಗಳಾಗಿವೆ. ಅದನ್ನೆ ನಾವು ನವಮೌಖಿಕತೆ ಎಂದು ಬೇಕಾದರೂ ಕರೆಯಬಹುದು.

**ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು**

೧. ಪಿ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ, **ವಚನ ಪರಿಸರ,** ೧೯೯೪, ಪು.೧೧

೨. ಎಲ್.ಬಸವರಾಜು, **ಶಿವದಾಸ ಗೀತಾಂಜಲಿ,** ೧೯೬೩, ಪು.೧೦೨

೩. ಆರ್.ಸಿ.ಹಿರೇಮಠ(ಸಂ), **ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನಗಳು,** ೧೯೭೬, ಪು.೪೯೩

೪. ಅದೇ, ಪು.೧೧೯೨

೫. ಅದೇ, ಪು.೧೧೯೩

೬. ಅದೇ, ಪು.೧೩.೨೭

೭. ಅದೇ, ಪು.೯೧೫

೮. ಆರ್.ಸಿ.ಹಿರೇಮಠ, ಎಂ.ಎಸ್.ಸುಂಕಾಪುರ(ಸಂ), **ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭುದೇವರ ವಚನಗಳು,** ೧೯೭೬, ಪು.೬೨೭

೯. ಆರ್.ಸಿ.ಹಿರೇಮಠ(ಸಂ), **ಶಿವಶರಣೆಯರ ವಚನಗಳು,** ೧೯೭೬, ಪು.೯೯.೨೩

೧೦. ಆರ್.ಸಿ.ಹಿರೇಮಠ(ಸಂ), **ಶ್ರೀ ಸಿದ್ಧರಾಮೇಶ್ವರನ ವಚನಗಳು,** ೧೯೬೮, ಪು.೧೦೬

೧೧. ಎಚ್.ದೇವಿರಪ್ಪ(ಸಂ), **ಬಸವರಾಜದೇವರ ರಗಳೆ,** ೨೦೦೩, ಪು.೮೨

೧೨. ಆರ್.ಸಿ.ಹಿರೇಮಠ(ಸಂ), **ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನಗಳು,** ೧೯೭೬, ಪು.೧೧೩

೧೩. ಅದೇ, ಪು.೧೪೬

೧೪. ಅದೇ, ಪು.೧೩.೨೭

೧೫. ಅದೇ, ಪು.೫೮೩

೧೬. ಓ.ಎಲ್.ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ(ಸಂ), **ವಚನ ಸಾವಿರ,** ೨೦೦೪, ಪು.೨೦೦

೧೭. ಅದೇ ಪು.೨೦೦

೧೮. ಅದೇ, ಪು.೨೦೧, ೨೦೨

೧೯. ಅದೇ, ಪು.೧೯೦

೨೦. ಅದೇ, ಪು.೧೧೩

೨೧. ಅದೇ, ಪು.೬೫

೨೨. ಅದೇ, ಪು.೧೮೯

೨೩. ಅದೇ, ಪು.೧೯೦

೨೪. ಅದೇ, ಪು.೨೧೧

೨೫. ಅದೇ, ಪು.೨೫೭

೨೬. ಅದೇ, ಪು.೨೫೭

೨೭. ಅದೇ, ಪು.೧೭೯

೨೮. ಅದೇ, ಪು.೩೦

೨೯. ಅದೇ, ಪು.೩೧

೩೦. ಅದೇ, ಪು.೨೧೧

೩೧. ಅದೇ, ಪು.೧೭೨

೩೨. ಅದೇ, ಪು.೧೫೪

೩೩. ಅದೇ, ಪು.೨೮೭

೩೪. ಅದೇ, ಪು.೨೫೦

೩೫. ಅದೇ, ಪು.೬

೩೬. ಅದೇ, ಪು.೬

೩೭. ಅದೇ, ಪು.೧೨

೩೮. ಅದೇ, ಪು.೨೯

೩೯. ಅದೇ, ಪು.೩೫

೪೦. ಅದೇ, ಪು.೩೬

೪೧. ಅದೇ, ಪು.೩೦೩

೪೨. ಅದೇ, ಪು.೩೦೦

೪೩. ಅದೇ, ಪು.೨೮೧

೪೪. ಅದೇ, ಪು.೨೭೬

೪೫. ಅದೇ, ಪು.೨೫೮

೪೬. ಅದೇ, ಪು.೨೫೨/೨೫೩

೪೭. ವೀರಣ್ಣ ರಾಜೂರು(ಸಂ), **ಶಿವಶರಣೆಯರ ವಚನ**, ೧೯೯೩, ಪು.೨೧೧

೪೮. ಅದೇ, ಪು.೨೧೧

೪೯. ಎಂ.ಎಸ್.ಸುಂಕಾಪುರ(ಸಂ), **ಸಕಲಪುರಾತನರ ವಚನಗಳು,** ೧೯೭೬, ಪು.೭೦೬

೫೦. ಅದೇ, ಪು.೩೫೦

೫೧. ಅದೇ, ಪು.೪೨೫

೫೨. ಎಂ.ಎಂ.ಕಲಬುರ್ಗಿ(ಸಂ), **ಹರಿಹರನ ರಗಳೆಗಳು,** ೧೯೯೯, ಪು.೨೭೦-೨೭೧

೫೩. ಅದೇ, ಪು.೧೬೦

೫೪. ಅದೇ, ಪು.೪೮೯

೫೫. ಅದೇ, ಪು.೭೩

೫೬. ಅದೇ, ಪು.೯೮

೫೭. ಅದೇ, ಪು.೧೦೨

೫೮. ಅದೇ, ಪು.೪೨೦

೫೯. ಸಾಧನೆ, ಬೆಳಚುಕ್ಕಿ, ಪು.೧೬೮

೬೦. ಎ.ವಿ.ನಾವಡ, ಗಾಯಿತ್ರಿ ನಾವಡ(ಸಂ), **ಸಾವಿರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು,** ೨೦೦೦, ಪು.೧೩೦

೬೧. ಅದೇ, ಪು.೧೩೮

೬೨. ಅದೇ, ಪು.೧೪೪-೧೪೫

೬೩. ಅದೇ, ಪು.೧೬೫

೬೪. ಅದೇ, ಪು.೨೦೫

೬೫. ಅದೇ, ಪು.೨೩೨, ೨೩೩

೬೬. ಅದೇ, ಪು.೨೬೧

೬೭. ಅದೇ, ಪು.೨೩೭

೬೮. ಎಚ್.ಎಸ್.ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿ, **ಕೀರ್ತನಕಾರರು,** ೨೦೦೦, ಪು.೪೧

೬೯. ಎ.ವಿ.ನಾವಡ, ಗಾಯಿತ್ರಿ ನಾವಡ(ಸಂ), **ಸಾವಿರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು,** ೨೦೦೦, ಪು.೩೫

೭೦. ಅದೇ, ಪು.೩೬೧

೭೧. ಅದೇ, ಪು.೨೭೯

೭೨. ಅದೇ, ಪು.೩೬೬-೩೬೭

೭೩. ಅದೇ, ಪು.೩೭೪-೩೭೫

೭೪. ಅದೇ, ಪು.೩೮೦

೭೫. ಅದೇ, ಪು.೧೫೪

೭೬. ಅದೇ, ಪು.೨೫೬

೭೭. ಅದೇ, ಪು.೧೮೧

೭೮. ಹಲಸಂಗಿ ಗೆಳೆಯರು(ಸಂ), **ಹಲಸಂಗಿಹಾಡು**, ೨೦೦೦, ಪು.೨೮

೭೯. ಅದೇ, ಪು.೪೬

೮೦. ಅದೇ, ಪು.೭೧

೮೧. ಅದೇ, ಪು.೫೫

೮೨. ಅದೇ, ಪು.೬

೮೩. ಅದೇ, ಪು.೧೬

೮೪. ಅದೇ, ಪು.೫೩

೮೫. ಅದೇ, ಪು.೫೪

೮೬. ಅದೇ, ಪು.೭೪

೮೭. ಅದೇ, ಪು.೧೯೯, ೨೦೦, ೨೦೧

೮೮. ಅದೇ, ಪು.೨೩೨-೨೩೩

೮೯. ಅದೇ, ಪು.೧೮೧-೧೮೨

೯೦. ಅದೇ, ಪು.೧೪೫, ೧೪೬, ೧೪೭

೯೧. ಅದೇ, ಪು.೧೨೫ ರಿಂದ ೧೩೪

೯೨. ಅದೇ, ಪು.೧೫

೯೩. ಉತ್ತಂಗಿ ಚನ್ನಪ್ಪ(ಸಂ), **ಸರ್ವಜ್ಞನ ವಚನಗಳು**, ೧೯೯೯, ಪು.೭೨

೯೪. ಅದೇ, ಪು.೬೯

೯೫. ಅದೇ, ಪು.೨೨೦

೯೬. ಎ.ವಿ.ಪ್ರಸನ್ನ(ಸಂ), **ಕನ್ನಡ ಭಾರತ**, ೨೦೦೧, ಪು.೨

೯೭. ಅದೇ, ಪು.೨

೯೮. ಅದೇ, ಪು.೨

೯೯. ಅದೇ, ಪು.೧೫

೧೦೦. ಅದೇ, ಪು.೧೬೨

೧೦೧. ಅದೇ, ಪು.೧೬೨, ೧೬೩, ೧೬೭

೧೦೨. ಅದೇ, ಪು.೫೭೯, ೫೯೩, ೬೨೩

೧೦೩. ಅದೇ, ಪು.೭೧೭, ೭೧೮, ೭೨೧

೧೦೪. ಬಿ.ಎಸ್.ಸಣ್ಣಯ್ಯ(ಸಂ), **ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ**, ೧೯೯೩, ಪು.೨

೧೦೫. ಅದೇ, ಪು.೩

೧೦೬. ಅದೇ, ಪು.೩

೧೦೭. ಅದೇ, ಪು.೫೦

೧೦೮. ಅದೇ, ಪು.೪೦

೧೦೯. ಅದೇ, ಪು.೨೬೯

೧೧೦. ಅದೇ, ಪು.೩೩

೧೧೧. ಅದೇ, ಪು.೧೨೦

೧೧೨. ಅದೇ, ಪು.೨೩೬

೧೧೩. ಅದೇ, ಪು.೧೨೦

೧೧೪. ಅದೇ, ಪು.೩೧೬

೧೧೫. ಕೆ.ವಿ.ಪುಟ್ಟಪ್ಪ(ಸಂ), **ಭರತೇಶ ವೈಭವ, (ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ),** ೧೯೮೫, ಪು.೮

೧೧೬. ಅದೇ, ಪು.೧೫

೧೧೭. ಅದೇ, ಪು.೧೨೫

೧೧೮. ಅದೇ, ಪು.೧೨೭

೧೧೯. ಅದೇ, ಪು.೧೨೯

೧೨೦. ಅದೇ, ಪು.೧೪೨

೧೨೧. ಅದೇ, ಪು.೧೪೫

೧೨೨. ಅದೇ, ಪು.೧೪೮

೧೨೩. ಅದೇ, ಪು.೧೪೯

೧೨೪. ಸಿ.ಅಶ್ವತ್ಥ್(ಸಂ), **ಸ್ವರಮಾಧುರಿ,** ೧೯೯೭, ಪು.೭೩

೧೨೫. ಅದೇ, ಪು.೭೫

೧೨೬. ಅದೇ, ಪು.೭೭

೧೨೭. ಅದೇ, ಪು.೮೧

೧೨೮. ಅದೇ, ಪು.೮೩

೧೨೯. ಅದೇ, ಪು.೯೫

೧೩೦. ಅದೇ, ಪು.೧೨೧

೧೩೧. ಅದೇ, ಪು.೧೯

೧೩೨. ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಸಿಂದಗಿ(ಸಂ), **ಶಿಶುನಾಳ ಶರೀಫ್,** ೧೯೯೬, ಪು.೫೭

೧೩೩. ಅದೇ, ಪು.೩೯

## ಅಧ್ಯಾಯ ೫

# ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯಗಳ ನಾವಿನ್ಯತೆಗಳು

೫.೧. ನವೋದಯ

೫.೨. ನವ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ

೫.೩. ದಲಿತ ಬಂಡಾಯ

೫.೪. ಕುವೆಂಪು

೫.೫. ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ

೫.೬. ಕೆ.ಎಸ್.ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ

೫.೭. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ

೫

# ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯಗಳ ನಾವಿನ್ಯತೆಗಳು

ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬರವಣಿಗೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಬದಲಾಗುವುದು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹೊಸ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಗುಣಧರ್ಮಗಳ ಬಗೆಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ತಳೆದು, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಾಗಿ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ; ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ; ಕೊನೆಗೆ ತಾನು ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದ ರಾಚನಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದ ಮೇಲೆ, ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾರ್ಗ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವಸ್ತು, ಶೈಲಿ, ಧೋರಣೆಗಳು ನಾದ-ಲಯಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಷ್ಟಾದ ಮೇಲೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅನುಕರಣೆ ನಡೆದಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಜಾಡುಬಿದ್ದ ಹಾದಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ದಿನವಿಡಿ ಜನರು ಹೇಗೆ ಸರಾಗವಾಗಿ ನಡೆದಾಡುವರೋ ಹಾಗೆನೇ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಜನರ ನಾಲಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಸದಾ ಹರಿದಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹೊಸ ಹೊಸ ನಾದ-ಲಯಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಹೊಸದಾಗಿ ಗೋಚರಿಸಿದ್ದ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹೊಸ ಅವಕಾಶಗಳು ಕಳೆದು ಹೋಗಿ 'ಅದೇ ರಾಗ ಅದೇ ಹಾಡು' ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಈ ನಾದ-ಲಯಗಳ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳು ಕೂಡ ಬಯಲಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಮತ್ತೆ ಅಸಮಧಾನ, ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಇನ್ನೊಂದು ಹೊಸಮಾರ್ಗದ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ನಾದ-ಲಯಗಳು ಆರಂಭವಾಗಿರುವುದು ಕೇವಲ ತೋರಿಕೆಗಾಗಿ ಅಲ್ಲ; ನಾವಿನ್ಯತೆಯ ಸಲುವಾಗಿಯೂ ಅಲ್ಲ; ನಿರಂತರ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೂ ಅಲ್ಲ; ಅದೊಂದು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿ ಆರಂಭಗೊಂಡಿವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಇಂಥ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಮೌಲಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳೇ ಪ್ರೇರಕ ಶಕ್ತಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಬದುಕು ಸದಾ ಹರಿಯುವ ನೀರಿನಂತೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುವಂಥದ್ದು. ಅದರಲ್ಲಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಬೇಸಿಗೆಯ ಕಾಲದ ಶಾಂತ ಪ್ರವಾಹದಂತೆ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದಷ್ಟು ನಿಧಾನವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರಬಹುದು; ಇಲ್ಲವೆ ಮಳೆಗಾಲದ ಅಬ್ಬರದ ಪ್ರವಾಹದಂತೆ

ಧುಮ್ಮಿಕ್ಕಿಯೂ ಬರಬಹುದು; ಅಥವಾ ಚಳಿಗಾಲದಲ್ಲಿ ಶಾಂತವಾಗಿಯೂ, ಪ್ರವಾಹದಂತೆಯೂ ಗೋಚರಿಸದೆ ನಡುಕದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವೇದ್ಯವಾಗಲೂಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಒಳಗಿಂದ ಒಳಗೇ ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದಿಗಳಲ್ಲದವರಿಗೆ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಕೇವಲ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸಿದರೆ, ಹೆಚ್ಚು ಸಂವೇದನಾಶೀಲರಾದವರಿಗೆ ಥಟ್ಟನೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಜನ ಸೃಜನಶೀಲರು ಈ ಬಗ್ಗೆ ತಲೆಯನ್ನು ಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಪ್ರಚಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿ ಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂವೇದನೆಯ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವರು ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮ ಬದಲಾದ ಸಂವೇದನೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳಿಗೆ ಧ್ವನಿ ಕೊಡಬಯಸಿ, ಆದರೆ ಪ್ರಚಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಸಿಗದೇ ಒದ್ದಾಡುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಒಗ್ಗುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು, ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಕಾಣುವವರು ಎಲ್ಲೋ ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಇರುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಬದುಕಿನ ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹೊಸ ಅವಕಾಶಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅದರಂತೆಯೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೋ, ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೊ ನರಳಾಡುತ್ತಿದ್ದವರು ಈ ಹೊಸ ಅವಕಾಶಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳ್ನು ಹುಡುಕಲು ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹೊಸ ಮಾರ್ಗವೂ ಬದುಕಿನ ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿಯೇ ಆವಿಷ್ಕಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದ ಆರಂಭವನ್ನು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಈ ಮಾತು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗ ೧೯೭೭೦ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಹಾಗೂ ಕೋಲ್‌ರಿಜ್ ರ 'ದಿ ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್'ದಿಂದ ಆರಂಭವಾಯಿತು ಎಂಬುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಪ್ಪಿತವಾದ ಮಾತು. ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯ ಆರಂಭವಾದುದು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನವನ್ನು ನವ ಅಭಿಜಾತಯುಗ (ನಿಯೋಕ್ಲಾಸಿಕಲ್)ವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದರಾದರೂ, ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಅಭಿಜಾತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೀತಿಗೂ ಇದರ ರೀತಿಗೂ ಬಹಳ ಅಂತರವಿದೆ. ಈ ಕಾವ್ಯ ಕಲ್ಪಕತೆ, ಭಾವನಾಮಯತೆ ಪ್ರಾಕೃತಿಕಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು. ಇದನ್ನು ಆಳುವ ತತ್ವಗಳು ತರ್ಕ, ಬುದ್ಧಿ, ವಾಸ್ತವತೆ, ಶಿಷ್ಟತೆ, ನಗರಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಂಯಮ ಮುಂತಾದವು. ಅಂತೆಯೇ ಕಲ್ಪಕತೆಯ ಎತ್ತರಗಳನ್ನು ತನ್ಮಯತೆಯ ರಸಾವೇಶವನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾರೆವು. ಎಲ್ಲವನ್ನು ತರ್ಕದ ಒರೆಗಲ್ಲಿಗೆ ತಿಕ್ಕಿ ಕಾವ್ಯ ತನ್ನ ಅಗಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಅಭಿಜಾತ ಕತೆಯ ಭವ್ಯತೆಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ದಕ್ಕಲಿಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ವಿಡಂಬನೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಲೇವಡಿಗಳೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಧೋರಣೆಗಳಾದವು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಂದ ದೂರವಾದವು. ಹಾಗಾಗಿ ಇದರ ಅಭಿರುಚಿ ನಾಗರಿಕ ಶಿಷ್ಟತೆಗೆ ಸೀಮಿತವಾಯಿತು. ಪೋಪ್ ಜಾನ್ಸನ್, ಪಂಪ, ರನ್ನ ಮೊದಲಾದವರು ಈ ಮಾರ್ಗದ ಮುಖ್ಯ ಲೇಖಕರು. ಈ ರೀತಿಯ ಧೋರಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಸಮಧಾನಪಟ್ಟುಕೊಂಡವರು ಅನೇಕರಿದ್ದರು. ಅಂಥವರಲ್ಲಿ ಗ್ರೇ, ಕಾಲಿನ್ಸ್ ಮೊದಲಾದವರು ಪ್ರಚಲಿತ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೇ ತಮ್ಮ ಪ್ರಕೃತಿ ಪ್ರೇಮ, ವಿಸ್ಮಯ, ಮುಗ್ಧತೆ ಮೊದಲಾದ ಭಿನ್ನ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದಾಗ, ಕಾಪರ್, ಯೂಂಗ್ ಮುಂತಾದವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ಮುಂದೆ ಬರಲಿದ್ದ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದ ಕೆಲವು ಧೋರಣೆಗಳು ಸಾಮ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಹೀಗೆ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂವೇದನಾತ್ಮಕ ಬದಲಾವಣೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಇದನ್ನೇ ಹೊಸದೊಂದು ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದ ಅಸ್ತಿಭಾರವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕಾಲವು ಅದಕ್ಕೆ ಪಕ್ವವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಮುಂದೆ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ರಾಜ್ಯಕ್ರಾಂತಿ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಸಮಾನತೆಗಳು ರೂಸೋನ 'ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಮರಳಿ ಹೋಗಬೇಕು' ಎನ್ನುವ ಕರೆ ಹೊಸ ಜೀವನಾದರ್ಶಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟವು. ಮನುಷ್ಯ ಚೇತನದ ಅದಮ್ಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಯಕೆ, ಮನುಷ್ಯ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಕಟಿತ ಅನಂತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು, ಕಲ್ಪಕತೆಯ ಅನಿರ್ಭಂದಿತ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಕನಸುಗಾರಿಕೆ, ಬದುಕಿನ ಹೊಸ ಹುಡುಕಾಟದ ಬಗೆಗೆ ವಿಸ್ಮಯ ಮುಂತಾದ ನಿಲುವುಗಳು ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಈ ಹೊಸ ಧೋರಣೆಗೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಮಾರ್ಗದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ನಾದ-ಲಯಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಜನತೆಗೆ, ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸುಭಿಕ್ಷೆತರುವ ತರಾತುರಿಯಲ್ಲಿ, ಬದಲಾವಣೆ ತರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಮತ್ತು ಕೋಲ್‌ರಿಜ್ ತಮ್ಮ 'ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್'ನ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಹೊಸಮಾರ್ಗದ ಹೊಳವು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟರೆನ್ನಬಹುದು. ಅವರ ನಂತರ ಬಂದ ಕೀಟ್ಸ್, ಬೈರನ್, ಷೆಲ್ಲಿ ಮುಂತಾದ ಕವಿಗಳು ಈ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತದ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ಬಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದುವರೆದರು. ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸ್ಥಿರಗೊಂಡಿತು. ನಂತರ ಅದಕ್ಕೂ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಪ್ರತಿಭಟನೆಗಳು ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆ ಹಾಗೂ ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಇಂಥದೇ ಸ್ಥಿತಿ ಇದ್ದುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಆಗ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಧಾರೆಗಳಿದ್ದವು. ಅವೆಂದರೆ ಲಿಖಿತ ಹಾಗೂ ಮೌಖಿಕ. ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ನೆಲೆಗಳು ಆದರೂ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುವ ರೀತಿ ವಾಕ್ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಗತಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದೆಂದು ನಮ್ಮ ಚಿಂತಕರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬೇಂದ್ರೆ, ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ ಮುಂತಾದ ಚಿಂತಕರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ೧೮, ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಅನುಭಾವಿ ಕವಿಗಳ(ತತ್ವಪದಕಾರರು) ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹರಿದುಬಂದ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ, ಕಲ್ಪಕತೆ, ಭಾಷಿಕ ಚಲನಶೀಲತೆ ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯು ಜನಪದ (ಜನಪ್ರಿಯ) ಹಾಗೂ ಅಭಿಜಾತ ನೆಲೆಗಳ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಸಮುದಾಯದ ಮಧ್ಯೆ ನಿವೇದಿಸುವ ಆಶಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದನ್ನು ಈ ರಚನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸಗರನಾಡಿನ ಕವಿಗಳು, ಬೆಳುವಲನಾಡಿನ ಕವಿಗಳು, ಒಳನಾಡಿನ ಕವಿಗಳು ಹಾಗೂ ಕರಾವಳಿಯ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷಾ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನ ತಮ್ಮ ಕವಿತೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ತಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಮಂಡನೆಗೆ ಇರುವ ಒಂದು ಜೀವಂತ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದು ಈ ಕಾಲದ ಕವಿಗಳು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲರ ಕವಿತೆಯ ಮಧ್ಯೆ ಹರಿಯುವ ಮುಖ್ಯ ಸತ್ವವೆಂದರೆ ನಾಡಿನ ಪರಂಪರಾಗತ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಶಿಷ್ಟ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ನಡೆದ ಸಂಘರ್ಷಾತ್ಮಕವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಆಗಿದೆ.

ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ದೇಸೀ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನವು ತೋರುವ ಮುಖಾಮುಖಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಈಗತಾನೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ಜನರನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆ, ಕಂಬಾರರಂತಹ ಸತ್ವಯುತ ಕವಿಗಳ ದೇಶಿ ಲಯಗಳನ್ನು ಕವಿತೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿಸಿಕೊಂಡರು. ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅದು ಏನಿದ್ದರೂ ದೇಸೀಯ ಛಂದಬಂಧವಾದ ಹಾಗೂ ನೇರವಾದ ಗೇಯತ್ಮಕವಾದ ಧಾಟಿಯೇ ಆಗಬೇಕೆಂದು ಮನಗಂಡರು. ಹಾಗಾಗಿ ಬೇಂದ್ರೆ, ಕಂಬಾರರಂತವರು ಜನರ ಮಧ್ಯೆ ಇದ್ದ ಗೇಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ದಾಟಿಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು. ಸರ್ವಕಾಲಕ್ಕೂ ಈ ಗೇಯ ಪ್ರಧಾನತೆ ಉಳಿಯಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲವನ್ನು ಇವರು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಕೃಷಿ ಮಾಡಿದರೆನ್ನಬಹುದು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳಿದ್ದರು. ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು, ಕೆ.ಎಸ್.ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರಂಥ ಆಯ್ದ ಕವಿಗಳನ್ನ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನವೋದಯ, ನವ್ಯ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲ, ದಲಿತ ಬಂಡಾಯ ಇವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕವಿತೆಗಳ ಹಿಂದಿನ ನಾದ-ಲಯಗಳ ಭಿನ್ನತೆ ಹಾಗೂ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲೂ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗಗಳು ಪರಸ್ಪರಾವಲಂಬಿಯಾದ ಎರಡು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಇರುವಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯವೂ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸಬಲ್ಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಆ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯ ಒಳಗೇ ಹುಟ್ಟುಪಡೆದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಭೇದಗಳನ್ನು, ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾರ್ಗ ಸಮರ್ಥ ಲೇಖಕರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಪಳಗುತ್ತ, ಹಿಗ್ಗುತ್ತ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಕಸನ ಶೀಲತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಜನರ ಮನದಾಳದಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ನಿಲ್ಲಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತೀರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ವಸ್ತುಧೋರಣೆಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗದ ಸಂಕೋಚಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯ ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ, ತೀವ್ರತೆ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಹೊಸದೆನ್ನುವ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ, ಹೊಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸೃಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗದ ಹೊಸತನವು ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತರವಾದ ನುಡಿಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ನಾದ-ಲಯಗಳಲ್ಲಿ, ಹೊಸ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ತಂತ್ರದ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ, ತುಡಿತ, ತವಕ, ಹುರುಪು ತೀವ್ರವಾಯಿತು. ನವ್ಯಕಾವ್ಯ, ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರತಿಮಾ ಸಂಯೋಜನೆ, ಮುಕ್ತಛಂದ, ಆಡುಮಾತಿನ ಲಯ, ಆಧುನಿಕ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಬಳಕೆ, ಅನ್ಯಕೃತಿಗಳಿಂದ ಉದ್ಧರಣ, ಮಂಟಾಜ್ ತಂತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸದೊಂದು ಮಾರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಸೃಜಿಸಿಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮೃತಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗಗಳ ನಡುವೆ ಹೀಗೆ ಒಂದು ಅನೋನ್ಯವಾದ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಂಬಂಧವೇ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಸಂಬಂಧ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದೆಯೆಂದರೆ ಅನೇಕ ಸಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಗುರುತಿಸುವ ಪರಿಪಾಠವೂ ಬೆಳೆದಿದೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚಂಪುಕಾವ್ಯ ವೀರ ಹಾಗೂ ಪುರಾಣ ಕಾವ್ಯಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ, ವಚನ, ರಗಳೆ, ಷಟ್ಪದಿಗಳು ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯದ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಅನೋನ್ಯ ಸಂಬಂಧದಿಂದಾಗಿಯೇ ಅನೇಕ ಸಲ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂದರೆ ಅದು ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಬದಲಾವಣೆಯೇ ಆಗಿದೆ.

ಈ ಮಾತು ಇನ್ನೊಂದು ಕುತೂಹಲಭರಿತವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಕಡೆಗೆ ಬೆರಳು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗಗಳು ಹೀಗೆ ಅನೋನ್ಯವಾಗಿರುವುದಾದರೆ ಒಂದು ಬದಲಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬದಲಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಮಾತುಗಳನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ತೂಕದಿಂದ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾದ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಘಟಿಸಬಹುದಾದ ಅನಾಹುತಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸಿಕೊಂಡು ಇಂಥ ಮಾತುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಯೋಚಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಬಲ್ಲ. ಮುದ್ದಣನಂಥ ಲೇಖಕ ಹಳಗನ್ನಡದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ

ಮುದ್ದಣ-ಮನೋರಮೆಯರ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಆಡುಮಾತಿನ ಲಯಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ಇದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಇದ್ದ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೇ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದೆಂದಲ್ಲ. ನವೋದಯ ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಕಾವ್ಯ ನವೋದಯದ ಛಂದರೂಪಗಳಲ್ಲೇ ಭಿನ್ನವಾದ ರೆಟರಿಕ್ಕನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆವೇಶ, ರೊಚ್ಚುಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿತು. ಅದೇ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹೆಸರಿನ ಹಿಂದಿನ ನವ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಕಾವ್ಯ ಮುಕ್ತ ಛಂದದ ಮೂಲಕವು ಅದೇ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿತು. ಇಂಥ ಸಮಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದು ಮತ್ತು ಮೌಲಿಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಹಾಗೆಯೇ ನಾದ-ಲಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಬದಲಾಗದೆಯೂ ಹೊಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಈ ನಡುವೆ ಬರಬಹುದು. ವಿ.ಕೃ.ಗೋಕಾಕರು 'ನವ್ಯತೆ ಒಂದು ತಂತ್ರ' ಅದನ್ನು ಬೇಕಾದವರು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು; ಎಂಬ ಮಾತೊಂದನ್ನು ಹೇಳಿರುವುದು ಸತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ(ಕವಿ) ನವೋದಯದ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು, ನವ್ಯದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕೂಡಿಯೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸದಾದ ಸಮಾಗಮವೊಂದನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದೆಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅಂಥ ಕೆಲವು ಜನ 'ಸಮಾಗಮ' (ಸಮನ್ವಯ) ಕವಿಗಳೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ 'ಸಮಾಗಮ' (ಸಮನ್ವಯ) ಗೋಕಾಕರು ಹೇಳುವಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿಲ್ಲ. ತಂತ್ರವು ಜೀವನಾನುಭವದ ಹುಡುಕಾಟದ ಅನಾವರಣಗಳ ಸಾಧನ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರೆ, ಯಾವ ಅನುಭವಕ್ಕಾದರೂ, ಯಾವ ತಂತ್ರವನ್ನಾದರೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಡೆಯುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ನವ್ಯದ ತಂತ್ರ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಜೀವನಾನುಭವಗಳಿಗಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದ್ದಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ತೀರ ಬೇರೆ ಬಗೆಯ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಹಾಗೆ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದು ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಸ್ತು ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೆ ತರುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸೃಜಿಸುವುದೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಹೊಸ ಆಕಾರ, ನಾದ, ಲಯ, ಶೈಲಿ, ಭಾಷೆ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದಲ್ಲ. ಆ ಆಕಾರ, ನಾದ, ಲಯ, ಶೈಲಿ, ಭಾಷೆ, ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯದ ಭಾಗವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. 'ಸಮನ್ವಯ' ಕವಿಗಳಲೊಬ್ಬರಾದ ಚನ್ನವೀರ ಕಣವಿಯವರು ನವೋದಯ ಹಾಗೂ ನವ್ಯ ಮಾರ್ಗಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಬರೆದಿರುವ ಶಿಶುಗೀತೆಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ಈ ಮಾತನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಬಲಪಡಿಸಬಲ್ಲದು.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಮಾರ್ಗವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಮಾರ್ಗದ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಆಮದು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಾಗ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಾದರೂ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವೇ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗೊಳಗಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಕೆಲವೊಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ದೀರ್ಘಕಾಲ ಬಾಳಿರುವುದನ್ನು, ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಕೇವಲ ಸಣ್ಣ ಅವಧಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚಂಪೂಯುಗ ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿತ್ತು. ವಚನಯುಗವು ಶತಮಾನಕಾಲ ಉಳಿದಿತ್ತು. ಈ ಶತಮಾನದ ಎಂಟು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ನಾಲ್ಕು ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದ ನವೋದಯ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲ, ನವ್ಯ, ನವಪ್ರಗತಿಶೀಲ (ಬಂಡಾಯ) ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಜನರ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜದ ಆಶೋತ್ತರಗಳು ಮತ್ತು ಜೀವನ ವಿಧಾನದ ಸ್ಥಿರತೆ, ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿಯ ಬದಲಾವಣೆಯ ಗತಿ, ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯ ತಾಳಿಕೆಯ ಗುಣ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಬದಲಾಗುವ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಹೊಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೋಪಜ್ಞ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಆಗಮನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹತ್ತು, ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಜೀವನ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆಗಳೇನು ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ರಾಜ್ಯಪದ್ಧತಿ, ಧರ್ಮ, ಜನಜೀವನದ ಪರಂಪರಾಗತ ಮೌಲ್ಯಗಳ ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ನಡೆದಿದ್ದವು. ಹೀಗಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಏಕರೂಪತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಯುದ್ಧದ ವೈಭವೀಕರಣ, ರಾಜನಿಷ್ಠೆ, ಧರ್ಮ, ಶ್ರದ್ಧೆಗಳು ಅದರ ಪ್ರಮುಖ ಧೋರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ವೀರಶೈವ ವೈಚಾರಿಕ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ, ಆ ಕಾಲದ ಜೀವನ ವಿಧಾನದ, ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿತು. ಅದು ಹೊಸದೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗದ ಉದಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಅದೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯ ಬದಲಾವಣೆಯ ಗತಿ ತೀವ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಕಾರಣ ಜನರು ಎಲ್ಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಹಿಂದಿನಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಶತಮಾನಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘಕಾಲ ಬೆಳೆದುಬರುವ ಸಂಭವ ಈಗ ಬಹಳ ವಿರಳವಾಗಿದೆ. ಸಂವಹನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಾಗಿರುವ ಕ್ರಾಂತಿ ವಿವಿಧ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆಗಳ ಒತ್ತಡ ತೀವ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿಯ ನಗರೀಕರಣ, ಔದ್ಯೋಗಿಕರಣಗಳು, ಶಿಕ್ಷಣದ ವಿಸ್ತಾರ ಹೊರಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಬರುವ ವೈಚಾರಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಆಂದೋಲನಗಳ ಪ್ರಭಾವ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದಾಗಿ ನಮ್ಮ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಆಂದೋಲನಗಳು ಥಟ್ಟನೆ ಬದಲಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ ಇನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಆಂದೋಲನಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಇವು ಕೆಲವೇ ಜನ ಲೇಖಕರ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವ ಆಂದೋಲನಗಳು. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಇವು ಕೇವಲ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿ ಉಳಿದು ಯಾವ ಅನುಯಾಯಿಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸದೇ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲವೇ ಕೆಲವೇ ಜನರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ 'ಫಿರಾಫೆಲಾಯಿಟ್ ಪಂಥ' ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಎಂದು ಸಾರಿದ ಕಲ್ಪೆಕ ನಿಷ್ಠರ ಗುಂಪು ಈ ಬಗೆಯವು ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ಪಂಥಗಳ ವಾದ ಸರಣಿ ಹೆಚ್ಚು ಜನರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಜೊತೆಗೆ ಈ ವಾದಗಳು

ಬದುಕಿನ ಒತ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದುದಾಗಿರದೆ ಕೇವಲ ಬುದ್ಧಿ ಜನ್ಯವಾಗಿದ್ದವು. ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬೇರಿಲ್ಲದ ಯಾವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಆಂದೋಲನವೂ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಹಬ್ಬಲಾರದು. ಬಹಳವೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದೀತು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಬದಲಾವಣೆ ಒಂದು ಆಂತರಿಕ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯವೊಂದರ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣವೂ ಹೌದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿಂತ ನೀರಾಗದಂತೆ ಸದಾ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಮರುಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯಗಳು ಬದಲಾಗುವುದು ಎರಡು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಯತ್ನದ ಮೂಲಕ, ಎರಡನೆಯದು ಸಾಮೂಹಿಕ ಚಳುವಳಿಯ ಮೂಲಕ. ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನಾಶೀಲನಾದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಲೇಖಕ ಮೊದಲು ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂವೇದನೆಗೂ ಪ್ರಚಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗದ ಸಂವೇದನೆಗೂ ತೀವ್ರವಾದ ಬದಲಾವಣೆ ಗಳಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲ. ಈ ಬದಲಾದ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಪ್ರಚಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ತಾನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದದ್ದು ಇದಲ್ಲ, ಹೀಗಲ್ಲ ಎಂದು ಅಸಮಾಧಾನ ತೋರಬಹುದು. ನಂತರ ತಾನು ಹೇಳಬೇಕಾದುದನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳಬಲ್ಲ. ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗದ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತಯಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಯಶಸ್ವಿಯಾದಾಗ ಬದುಕನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ಈ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೊಡುವ ಹಲವಾರು ಹೊಸ ಅವಕಾಶಗಳು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸಂವೇದನೆಯ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಯೋ, ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಾಗಿಯೋ ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಹೊಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸ್ವತಃ ರೂಪಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಅನೇಕ ಲೇಖಕರು ಇಂತಹ ಮಹತ್ವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ಸ್ವರೂಪ ವನ್ನು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದೆ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅನುಭವ-ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಕೆಲವು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಆ ಮಾರ್ಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿವರಿಸಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯವನು ಮೇಜರ್ ಲೇಖಕ ಎರಡನೆಯ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದವರು ಮೈನರ್ ಲೇಖಕರು. ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಇಂತವರ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲೇ ಗುರುತಿಸಬೇಕು. ಇವರ ನಂತರ ದೊಡ್ಡ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವವರು ಉತ್ಸಾಹಿ ಹಿಂಬಾಲಕರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣಶೀಲತೆ ಹೆಚ್ಚು. ವಸ್ತು, ಶೈಲಿ, ಧೋರಣೆಗಳು ಇವರ ಮೂಲಕವೇ ಜಾಡಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಮಾಣಿಕತೆಯ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಇವರಿಂದಾಗಿಯೇ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ ಬರುವುದು ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಆಗಮನದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅದರ ಧ್ಯೇಯ-ಧೋರಣೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಪ್ರದಾಯ ಆರಂಭವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗಿ ಕೃತಿ ರಚನೆಯಾದ ಮೇಲೆಯೇ ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತ

ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ಮೊದಲು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷಣ, ವಿವೇಚನೆ ಆನಂತರ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡ ನವೋದಯ-ನವ್ಯಮಾರ್ಗಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಧ್ಯೇಯ-ಧೋರಣೆಗಳನ್ನಾಗಲಿ ನಿಖರವಾಗಿ ರೂಪಿಸುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ.

ಆದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾರ್ಗವೊಂದು ನಿಧಾನವಾಗಿ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೂಲಕ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಹರಡಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ. ಇದು ಮೊದಲಿಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ಮನಸ್ಸುಗಳ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ ಆ ನಂತರ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸಮಾಜದೊಡನೆ ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವರೂಪ ತಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಸಮಾಜದೊಡನೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಅನುಸಂಧಾನದ ಸ್ವರೂಪ ತಳೆದಾಗಲೂ ಅದರಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಮಾಸಿಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಪ್ಪಿತವಾದ ಕಾರ್ಯವೈಖರಿಯೆಂದೇನೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ಇದ್ದರೂ ತೀರ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಕಟಿತ ಕಾರ್ಯವೈಖರಿಗೂ ನಂತರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ಸಂಬಂಧವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾರ್ಗಗಳ ರೀತಿ-ನೀತಿಗಳನ್ನು ಅದರ ಸೃಜನಶೀಲ ಕೃತಿಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದ ಮೂಲಕವೇ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಂಕ್ ಯುಗದ ಆರಂಭವನ್ನು ಸಾರಿದ 'ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್'ಗೆ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ಒಂದು ದೀರ್ಘವಾದ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದ ಉದ್ದೇಶ, ವಸ್ತು, ಶೈಲಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ. ಆದರೆ ಈ ಮ್ಯಾನಿಫೆಸ್ಟೊ ಉಳಿದವರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. 'ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲೆಡ್ಸ್'ಗೆ ತನ್ನ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ ಕೊಲ್‌ರೀಜ್‌ನೇ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಂತರ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಖಂಡಿಸಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ವಿ.ಕೃ.ಗೋಕಾಕರು ಹೀಗೆಯೇ ಅದರ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರಗಳ ಬಗೆಗೆ ನೀಲಿ ನಕ್ಷೆಯೊಂದನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರೇರಣೆ ಬಂದದ್ದು ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯದಿಂದಲೇ ಹೊರತು; ಗೋಕಾಕರ ನೀಲಿ ನಕ್ಷೆಯಿಂದಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಧ್ಯೇಯ-ಧೋರಣೆಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಇಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿ ಚಳುವಳಿಯ ಮಾರ್ಗದ ಬಗ್ಗೆ ಗಿರಡ್ಡಿಗೋವಿಂದರಾಜು ಈ ರೀತಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಚಳುವಳಿ ಎಂದೊಡನೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ರಾಜಕೀಯ ವಾಸನೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂದೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಚಳುವಳಿಗಳು ಆರಂಭವಾಗುವುದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ. ಚಳುವಳಿ ಎಂಬ ಪದವೇ ಸಮೂಹ ಸೂಚಕವಾದದ್ದು. ಯಾವುದೇ ಚಳುವಳಿಗೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನಿಲುವು ಬೇಕೆ ಬೇಕು. ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಘೋಷಣೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆಯೇ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಘೋಷಣೆ ತಯಾರಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಸಮೂಹವನ್ನು ಒಂದು ಕಡೆ ಕೂಡಿಸಿ ಹಿಡಿಯಲು ಆ ಸಮೂಹಕ್ಕೆಲ್ಲ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗಬಲ್ಲ

ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಒಂದು ಸಂಘಟನೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಘಟನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಮೂಹವೊಂದು ಸೇರಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಘೋಷಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಏನು ಹೇಳಬೇಕು, ಹೇಗೆ ಹೇಳಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ನಿರ್ದೇಶನಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಘೋಷಣೆಯನ್ನು ಪ್ರಚಾರಪಡಿಸಲು ಸಭೆ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳು ಏರ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಉತ್ಸಾಹಿ ಕಾರ್ಯಕರ್ತರು ದೊಡ್ಡ ದನಿಯಲ್ಲಿ ಘೋಷಣೆಗಳನ್ನು ಉಗ್ಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಂತರ ಈ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುವವರು ಅದಕ್ಕೆ ಒಲಿಯುವವರೂ ಆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಹಾಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಗೆ ತೊಡುಗುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಘೋಷಣೆ ಬರುತ್ತದೆ ನಂತರ ಸಾಹಿತ್ಯ."[೧]

ಈ ಮೇಲಿನ ವಿಚಾರವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಮತ್ತು ಚಳುವಳಿಗೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಜನಸಮೂಹದ ಅಗತ್ಯ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬಲಬಂದತಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲಿನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಘೋಷಣೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಚನಸಾಹಿತ್ಯ ನಿಧಾನಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚಟುವಟಿಕೆ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು. ಹಾಗೆನೇ ವಿವಿಧ ವರ್ಗದ ಜನರು ತಮ ತಮಗೆ ತೋಚಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃಷಿ ನಡೆಸುತ್ತಲೇ ಬಂದರು. ಅದು ನಂತರ ಹಿಂದೆ ಎಂದೂ ನಡೆಯದಂತ ಭಾಷಿಕವಾಗಿ, ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ, ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ, ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಎಲ್ಲವೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿ ನಡೆದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಮೊದಲು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವವನು ಒಂದು ಹೊಸ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾಲಮಾನದ ಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ಜನರ ಪಾತ್ರ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಮನಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ಮಿಡಿಯುವ ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಘೋಷಣೆಗಳ ಅವಶ್ಯಕವಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಇದುವರೆಗೂ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ 'ಪೊಸದಾಗಿ ರಚಿಸಿದೆ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕವಿಯಾದವನು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಅರಿತು ಅವನು ಮುಂದೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ಚಾಲೆಂಜ್ ಆಗಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ತಾನು ಇಂಥ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲೇ ಬರೆಯುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ ವಿನಃ ಇದು ಈ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾದ, ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ ಚಳುವಳಿ ಎಂದಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮನಗಾಣಬೇಕು.

ಕುವೆಂಪುರವರು ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಛಂದೋ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮೈದಾಳುವುದಕ್ಕೆ ಈ ರೀತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಮಾತ್ರಾ ಛಂದಸ್ಸೇ ನಮಗೆ ಸಹಜವಾದುದು. ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರಾದ ಹರಿಹರ, ರಾಘವಾಂಕರು ಇದನ್ನು ಅರಿತೆ

ರಗಳೆಗಳನ್ನು, ಷಟ್ಪದಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಅವರ ತರುವಾಯ ಬಂದವರು ಯಾರ್‍ಯಾರು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಜೀವನಜ್ಯೋತಿಯನ್ನು ದಯಪಾಲಿಸಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದರೋ ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಮಾತ್ರಾ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಭಾರತ-ಭಾಗವತ, ರಾಮಾಯಣಗಳು ಷಟ್ಪದಿಗಳಲ್ಲಿವೆ. ಶಿವಶರಣರ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ಹರಿಹರ ಕವಿ ರಗಳೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆತನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕೃತಿಯಾದ ಶ್ರೀಮಾನ್ಯ ವೆಂಕಣ್ಣಯ್ಯನವರಿಂದ ಸಂಪಾದಿತವಾಗಿರುವ 'ಬಸವರಾಜ ದೇವರ ರಗಳೆ'ಯನ್ನು ಓದಿ ನೋಡಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಮಹಿಮೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಡಿನ ಜನರ ಎದೆಯನ್ನು ಸೇರಲೆಳೆಸಿದ ಸರ್ವಜ್ಞ ಮೊದಲಾದ ಕವಿಗಳು ತ್ರಿಪದಿ ಮೊದಲಾದ ಪದ್ಯರೂಪಗಳನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಜೀವನದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಜನಜೀವನಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಜನಜೀವನದ ವಾಣಿಯ ವೇಷವನ್ನು ಧರಿಸಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಮಾತ್ರ ಛಂದೋನಿಯಮವನ್ನು ನಾವು ಬಳಕೆಗೆ ತರಬೇಕು. ಪಂಪ, ರನ್ನ ಮೊದಲಾದ ಕವಿಗಳ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಏಕೆ ಉದ್ಗ್ರಂಥಗಳಾಗಿ ದೂರದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತು ಬಿಟ್ಟವು? ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ಸರ್ವಜ್ಞ ಮೊದಲಾದ ಕವಿಗಳ ರಸಕೃತಿಗಳು ಏಕೆ ಜನಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿದವು? ಆಲೋಚಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಕಾರಣ ನಿಮಗೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ."[೨]

ಹೀಗೆ ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳ ನಡುವೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಲಯದಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹಲವಾರು ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪದಿ, ರಗಳೆ, ಷಟ್ಪದಿ, ಕಂದ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡದ ಕಾವ್ಯ ಮಾದರಿಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಾಗಿ ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಇದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳ ಎಡಿಟ್ (ಸಂಪಾದನೆ) ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಕವಿತೆಯ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಮುರಿದು ಮರು ಜೋಡಿಸುವ ಕ್ರಮದವರೆಗೂ ಗಮನಿಸಿ ಈ ನಾದಲಯದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಬೆಳಸಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಕುರಿತು ಪು.ತಿ.ನ, ಎಲ್.ಬಸವರಾಜು ಅವರ ವಿಚಾರಗಳು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇವೆ. ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯಗಳ ವೃತ್ತಗಳನ್ನು ಎಲ್.ಬಸವರಾಜು ಅವರು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಾಪಾಪ್ ಮಾಡಿ ಅದ್ಭುತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಆಕೃತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಾಹ್ಯರೂಪವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಯೋಚನೆ ಮಾಡುವುದಾದರೆ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂತ ಒಂದು ರೀತಿಯಾದಂತಹ ಕ್ರಮ ಇದೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ವಚನಗಳಿಗೆ ಬಸವನಾಳರು ತಮ್ಮ ಆವೃತ್ತಿಯೊಳಗಡೆ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಥಕ ಚಿಹ್ನೆ ಹಾಕ್ತಾರೆ. ಇನ್ವರ್ಟೆಡ್ ಕಾಮಾ ಹಾಕ್ತಾರೆ. ಹೈಫನ್ ಹಾಕ್ತಾರೆ, ದಪ್ಪಕ್ಷರ ಬಳಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಪ್ರಭುದೇವರ ವಚನವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಮಾಡರ್ನ್ ಪೊಯಟ್ರಿ ತರಹ ಕಾಣುತ್ತೆ. ಈ ಹಿಂದೆ ಈ ರೀತಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಬರೆದಿದ್ದುಂಟು. ಅವರ 'ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕರ್ಣ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಷಟ್ಪದಿಯ ರಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಒಡೆದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ನಾಟಕೀಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ

ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ'ದ ಅನೇಕ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಸಂಭಾಷಣಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರೆಸೆಂಟ್ ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳು ಇರುವಾಗ ಕವಿ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಒಂದು ನಾದ-ಲಯ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ. ಓದುಗರು, ಹಾಡುಗರು ಅದನ್ನು ಅನೇಕ ನಾದ-ಲಯ ಧಾಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಂದರೆ 'ಲಯ' ಅಂತ ಮಾತಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆ ಲಯ ಅಂತನ್ನೋದು ಬರಿಯ ಕಿವಿಯ ಮಾತಲ್ಲ. ನಾದ-ಲಯ ಇವುಗಳೆಲ್ಲವು ಕಾವ್ಯದ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂಥವು. ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ನಾದವನ್ನು ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಕ್ರಮವೇ ಇಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡದ ಲಯ ಯಾವುದು? ಕನ್ನಡದ ಲಯ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದ ಹಾಗೆ ಅರ್ಥಲಯ. ಈ ಅರ್ಥಲಯದಲ್ಲಿ ಭಾಮಿನಿ ಷಟ್ಪದಿಯೊಳಗೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಇಡೀ ಕಾವ್ಯ ಬರೆದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಲಯ ಇಲ್ಲ. ಲಯವೆನ್ನುವುದು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವಂತಹ ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಅದು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಓದಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವಂತಹದ್ದು. ಈ ಲಯವನ್ನು ಮ್ಯಾಥಮೆಟಿಕಲ್ ಆಗಿ ಜೋಡಿಸಿ ಇಡೋಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವೃತ್ತವನ್ನು ಎಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿ ಓದಬಹುದು. ಒಂದು ಕಂದವನ್ನು, ಒಂದು ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು, ಒಂದು ತ್ರಿಪದಿಯನ್ನು ಯಾವ್ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಓದಬಹುದು? ಹರಿಹರನನ್ನು ಎಷ್ಟು ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಓದಬಹುದು? ಅದೇ ರೀತಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯಗಳಾಗಿರಬಹುದು, ಕಂಬಾರರ ಕಾವ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು, ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಪದ್ಯಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್., ಪು.ತಿ.ನ, ಕುವೆಂಪು, ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ, ಎನ್.ಎಸ್.ಲಕ್ಷ್ಮೀ ನಾರಾಯಣಭಟ್ಟ ಮುಂತಾದ ಕವಿಗಳ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿ ಓದಲಿಕ್ಕೆ, ಹಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡಾಗ ಈ ನಾದ-ಲಯದ ಅರಿವು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅದು ಲಿರಿಕಲ್ ಮೋಡಿಯದು. ಹರಿಹರನಲ್ಲಿರುವ ಲಿರಿಕಲ್ ಮೋಡಿ ಆ ರೀತಿಯಾದದ್ದು. ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿಯ ವಚನಗಳಲ್ಲಿರುವ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಕ್ರಮ, ಬಸವಣ್ಣನ ವಚನಗಳಲ್ಲಿರುವ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಕ್ರಮ, ಪ್ರಭುವಿನಲ್ಲಿರುವ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಕ್ರಮ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ರಚನೆಯೊಳಗಡೆ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಕ್ರಮ ಇವೆಲ್ಲ ನಾದ-ಲಯದ ಮೂಲಾಂಶಗಳಿಂದಲೇ ಸಂರಚನೆಗೊಂಡವು. ಆ ಮೇಲೆ ಷರೀಫ್‌ನಂತವರ ಲಿರಿಕಲ್ ಮೋಡ್ ಹ್ಯಾಗಿದೆ ಅದು? 'ಮಳೆ ಬಂತೆ ರಮಣಿ| ಮಾಯದಲೆ ಬೆಳಗು ಮೀರಿತೆ' ಈ ರೀತಿಯಾದಂತಹ ಲಯಗಳನ್ನು ಷರೀಫ್‌ರು ಸಹಜವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆಯು ಮಡಿ ಮೈಲಿಗೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಹೊರ ಬಂದಾಗ ನಮಗೆ ಈ ಧಾತು, ನಾದ-ಲಯದ ವೈವಿಧ್ಯ, ವಿನ್ಯಾಸ, ನಡಿಗೆ, ತಾಳ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಸುಮ್ಮನೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದಕ್ಕೆ ಗಂಟುಬಿದ್ದು ಅಯ್ಯೋ ಇದು ಹೀಗಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಮೂರ್ಖತನಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಬಿಡುತ್ತೇವೆ.

ಸುಮ್ನೆ ರೆಕಾರ್ಡಿಂಗ್ ಕ್ಯಾಸೆಟ್‌ಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಇಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಹಲವಾರು ಧಾಟಿ, ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿವೆ. ಅದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಈ ಚಿಂತನೆಗೆ ಒದುಗರಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಪುಷ್ಠಿ ದೊರಕಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವೇನು ಮಾಡ್ತೀವಿ ಅಂದ್ರೆ ಅತಿತನಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಇದು ಇದೇ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಮನೋಧರ್ಮದಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಅದರ ಅರಿವೇ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ನಿಲುಕುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಮನೋಧರ್ಮ ಒಂದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರು ವುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಜನಪದರನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅವರು ಕಳೆ ಕೀಳುವಾಗ, ಸಸಿ ನಾಟಿ ಮಾಡುವಾಗ ಒಂದೇ ಪದವನ್ನು ನಾನಾ ಧಾಟಿಗಳಲ್ಲಿ, ನಾನಾ ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕೋಲಾಟದ ಪದಗಳು, ಲಾವಣಿ, ಜೋಗುಳಪದ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ನಾವು ನವೋದಯ, ನವ್ಯ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲ, ದಲಿತ-ಬಂಡಾಯ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇವು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಂಥಗಳಾಗಿರದೆ; ಒಂದೊಂದು ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಕಾರಣೀಭೂತವಾದಂಥವುಗಳಾಗಿವೆ. ಒಂದು ಪಂಥದಲ್ಲಿ ನೆನೆಗುದಿಗೆ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದವೆನ್ನಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜನ್ಮತಾಳಿದ ಈ ಪಂಥಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದಂತಹ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ ಪಂಥಗಳಾಗಿವೆ. ಆ ಪಂಥಗಳ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

## ೫.೧. ನವೋದಯ

ನವೋದಯ ಪಂಥ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಂವೇದನೆಯ ಬಿತ್ತಿಯನ್ನು ಹರಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಪ್ರಬಂಧ, ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಇರುವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಮೆರೆದಂಥದ್ದು. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರು 'ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಗೀತಗಳ' ಮೂಲಕ ನವೋದಯದ ಹರಿಕಾರರೆನಿಸಿದರು. ಪಂಜೆ, ಗೋವಿಂದ ಪೈ, ಕೈಲಾಸಂ, ಡಿ.ವಿ.ಜಿ, ಎ.ಆರ್.ಕೃ, ಮಾಸ್ತಿ, ಬೇಂದ್ರೆ, ವಿ.ಸೀ., ಕಾರಂತ, ಕುವೆಂಪು, ಶ್ರೀರಂಗ, ಪು.ತಿ.ನ, ಡಿ.ಎಲ್.ಎನ್., ತಿನಂಶ್ರೀ, ಆ.ನ.ಕೃ, ಗೋಕಾಕ್ ಇವರು ಈ ಕಾಲದ ಪ್ರಮುಖ ಕವಿವರ್ಯರು. ನವೋದಯ ಪಶ್ಚಿಮದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಸಾಗಿದ್ದು ಮುಂದಿನವರಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಉಗಮದೊಡನೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ತನ್ನ ನೆಲದ ಹಸಿ ಸತ್ವವನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಅದನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕಿದರು. ನವೋದಯಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಎಲ್ಲಾ ಮೌಢ್ಯಗಳಿಗೆ ಒಂದು ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರುವ ಮೂಲಕ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂದುವರಿಯಿತು.

ನವೋದಯ ಕವಿಗಳಿಗೆ ತಮಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಕನ್ನಡ (ಸಾಹಿತ್ಯ) ಕಾವ್ಯ ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಸವಾಲಾಗಿತ್ತೇ ಹೊರತು ಒಂದು ಪ್ರತಿಪಕ್ಷವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನವೋದಯದ ನಂತರ ಬಂದ ನವ್ಯ ಪಂಥಕ್ಕೆ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಪ್ರತಿಪಕ್ಷವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅವಿಚಾರಿತವಾಗಿ 'ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯ' ಎಂದು ಕರೆದು, 'ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯ'ದ ಸಮಸ್ತ ದೋಷ-ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವ ಬಗೆ ಉತ್ಸಾಹಿತರಾಗಿದ್ದುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ, ನೆಲೆಗಳಿಂದ ದೈನಂದಿನ ಸರಳ ಸಾಧಾರಣ ಹಾಗೂ ನಿಸರ್ಗ ರಮ್ಯತೆಯ ನೆಲೆಗೆ ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸಿದ್ದು, ಅದುವರೆಗಿನ ಪರನಿಷ್ಠ ಕಾವ್ಯಧೋರಣೆ ಇಹನಿಷ್ಠ ಧೋರಣೆಗೆ ಪರಿವರ್ತಿತವಾದದ್ದು. ಹಿಂದಿನ ಮತ-ಧರ್ಮದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕದೃಷ್ಟಿ ತನ್ನ 'ಇಷ್ಟದೈವ'ದ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡು ಅಮೂರ್ತವೂ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವೂ ಆದ ಉದಾರ ಮಾನವಧಾರ್ಮಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಮೂಲಕ ಜೀವನ ಪ್ರೀತಿಯ ವಿಸ್ತರಣೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಆಗತಾನೆ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನೊಳಗಣ ಅಸಾಧಾರಣತೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದನ್ನು ಈ ಕಾವ್ಯ ಬಹುವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿತೆ ವಿನಃ ನಿಜವಾದ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಜನರ ನಾಡಿ ಮಿಡಿತವನ್ನು ಗಮನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಛಾಂದಸ್ಸಿಕವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೊಸ ಛಂದೋಲಯಗಳನ್ನು ತಂದಿತ್ತಾದರೂ ಅದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ದಕ್ಕುವುದು ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕವಿ ಸ್ವೋಪಜ್ಞತೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೇಳುಗರ ಹಾಗೂ ಜನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲ ಕಾವ್ಯವಾಗದೇ ಇದ್ದದ್ದು ದುರಂತವೇ ಸರಿ. ಆದರೂ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂದಿನವರಿಗೆ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ.

ಇದರ ಬೆನ್ನ ಹಿಂದೆಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರೆಗೆ ಕಾಣದಿದ್ದ ಹೊಸ ತನವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಸುತ್ತಲಿನ ಸಮಾಜದ ಕೊಳೆಯನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕುವ ಛಲದಿಂದ ಬರೆದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲರು 'ಗೌರವಸ್ಥರು' ಬಚ್ಚಿಡುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿ ಬರೆದರು. ಸಾಮಾಜಿಕರ ಆಷಾಢಭೂತಿತನವನ್ನು ಮಠಗಳಲ್ಲಿ, ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ, ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಮೋಸ-ದುಷ್ಟಾಚಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದರು. ಲೈಂಗಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮೋಸ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಇದು ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳ ವಸ್ತುವಾಯಿತು. ಮಠಗಳಲ್ಲಿ, ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಶೋಷಣೆ ಹಲವು ಕೃತಿಗಳ ವಸ್ತುವಾಯಿತು. ಅನಕೃ ಅವರ 'ನಗ್ನ ಸತ್ಯ', 'ಶನಿಸಂತಾನ', 'ಕಬ್ಬಿಣದ ಕಾಗೆ', ತರಾಸು ಅವರ 'ಮುಂಚಾವಿನಿಂದ ಮುಂಚಾವು', ಕಟ್ಟಿಮನಿಯವರ 'ಜರತಾರಿ ಜಗದ್ಗುರು', 'ಮೋಹದ ಬಲೆಯಲ್ಲಿ',

'ಜ್ವಾಲಮುಖಿಯ ಮೇಲೆ', ಅರ್ಚಕ ವೆಂಕಟೇಶರ, 'ಅಸ್ಥಿಪಂಜರ' ಇಂತಹ ಹಲವಾರು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹೊರಬಿದ್ದವು. ಮತ್ತು ಇಂತಹ ವಸ್ತುವಿಷಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಲಕೆಲವು ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳು ಹೊರಬಂದವು. ಈ ಪಂಥದವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿ ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಇದರಿಂದ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಕಾರ್ಯವೆಂದರೆ ಓದುವವರ್ಗವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿದರೇ ವಿನಃ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೆ ಇದರ ವಸ್ತುವಿಷಯ ಮುಟ್ಟಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಹಲವು.

ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕಾವ್ಯಗಳು ದೇಶ ಪ್ರೇಮ ನಾಡು-ನುಡಿಯ ಕುರಿತಾದ,ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಬಯಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮದವರಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಬೇಕು, ನಾವು ಸ್ವತಂತ್ರ ಜೀವನ ನಡೆಸಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಗಳ ಅನುವಾದ ಕಾರ್ಯ ನಡೆದರೂ ತದನಂತರ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಕಾವ್ಯದ ರಚನೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಕನ್ನಡ ಪರಚಿಂತನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಖಂಡಭಾರತದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವಂತೆ ಲಾವಣಿ, ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯಗಳು ರಚನೆಯಾದದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕುವೆಂಪುರವರ 'ಜಯಹೇ ಕರ್ನಾಟಕ ಮಾತೆ', 'ಭರತ ಮಾತೆ', 'ತರುಣರಿರ ಎದ್ದೇಳಿ', 'ಓ ಬನ್ನಿ ಸೋದರರೆ, ಬೇಗ ಬನ್ನಿ', 'ಭರತಭೂಮಿ ನನ್ನ ತಾಯಿ', ಸಾಯುತಿದೆ ನಿಮ್ಮ ನುಡಿ ಓ ಕನ್ನಡದ ಕಂದರಿರ', 'ಮೆಟ್ಟುವ ನೆಲ ಕರ್ನಾಟಕ', 'ಕನ್ನಡಮ್ಮನ ಹರಕೆ', 'ದೇಶಭಕ್ತನೋರ್ವನಿಗೆ', 'ದೇಶಭಕ್ತನ ಉತ್ತರವಾಣಿ', 'ಭರತ ಮಾತೆಗೆ', 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ' ಮುಂತಾದ ಕವಿತೆಗಳು ಭಾರತ ಸ್ವತಂತ್ರ ದೇಶವಾಗಬೇಕು, ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಸ್ವಯಂ ಆಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಭಯಕೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದೇಶದ ಜನರನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸಿ ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಡುವ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಈ ಕವಿತೆಗಳು ಹೊರಸೂಸುತ್ತವೆ. ಅದು ಆಗ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂದರ್ಭವೂ ಆಗಿತ್ತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಒಂದಾಗಿ ಹೋರಾಡುವ ಮನೋಭಾವ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ಕವಿತೆಯ ಭಾವವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕವಿತೆ ಕೇವಲ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಕೊಡದೆ ಅದು ಇಡಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ನಿಂತ ನೆಲೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಮತ್ತು ಕೇಳುಗರ ಆಚೆಗಿನ ಅಂತಃಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕದಡಬೇಕಾದರೆ ಕವಿತೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರಬಹುದು ಎನ್ನುವುದು ಕುತೂಹಲದ ವಿಚಾರ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯದ ಗೇಯಗುಣ ಕಾರಣ. ಹಾಗಾಗಿ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ನಾದ-ಲಯಗಳು ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಬರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣೀಭೂತವಾದಂತವುಗಳಾಗಿವೆ. ಆಗ ನಮಗೆ ಗಣಗಳ, ಗುರು-ಲಘುಗಳ ಲೆಕ್ಕಚಾರಕ್ಕಿಂತ ಕಾವ್ಯ ಸಂವಹನ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಕವಿತೆ ಗುರು-ಲಘುಗಳ ಬಂಧನದಲ್ಲಿ ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಇವರು ಬಯಸಿದರು. ಕಾವ್ಯದ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮಹತ್ವಕೊಟ್ಟದ್ದು ಸ್ತುತ್ಯಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ.

## ೫.೨. ನವ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ

ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡಾಗ ಹಿಂದಿನ ಪಂಥಗಳ ಕವಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಾಚೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ನಿರ್ಧಾರ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಾಹಕವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದರು. ಈ ಮಾತನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಯಾವ ಬರಹಗಾರನೇ ಆಗಲಿ ನವ್ಯವಾಗಲಿ, ನವ್ಯೇತರವಾಗಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಾಚೆಗಿನ ನಿಜ ಜೀವನದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಆ ಅನುಭವ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿದ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೆಗೆದುಹಾಕಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ತಾವು ಕಂಡ ಅನುಭವ, ಅರ್ಥ, ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಓದುಗರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿಕೊಡುವ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿದರು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಆದರೆ ನವ್ಯ ಬರಹಗಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಜೀವನದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಜೀವನ ದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವುಂಟು, ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಅವು ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ತರದೆ, ತನ್ನ ಜೀವನಾನುಭವ ಅಷ್ಟನ್ನೇ ತಂದು ಆ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ. ಒಡೆದು ನೋಡದೇ ಸ್ತರ-ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡಿದ. ಆ ಅನುಭವವನ್ನು ಇಡೀ ಜೀವನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ನೋಡಿದ.

ಹಾಗಾಗಿ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಸಾವಯವ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟಿತು. ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸೃಜನ ಕ್ರಿಯೆಯು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಶರೀರಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಬೆಳೆಯಿತು. ಒಂದು ಕವನದ 'ಅರ್ಥ' ಅದರ ಗದ್ಯ ಸಾರಾಂಶವನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಒಂದು ಕಥೆ ಅಥವಾ ಕಾದಂಬರಿಯ 'ಅರ್ಥ' ಅದರ ಕಥಾವಸ್ತು ಮತ್ತು ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ವಿಮರ್ಶಾದೃಷ್ಟಿಯೂ ಬೆಳೆಯಿತು. ಒಂದು ಕವನದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ವಸ್ತು, ಭಾಷೆ ಅಥವಾ ಶೈಲಿ ಎನ್ನುವ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳಡಿ ಅಥವಾ ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕಥಾವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳು, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ ಹೀಗೆ ಕೆಲವು ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳಡಿ ಮಾಡಿ ಮುಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಮಗ್ರ ಕೃತಿಯನ್ನು 'ಅರ್ಥೈಸ'ಬೇಕು ಎನ್ನುವ ನಿಲುವು ಸ್ವೀಕೃತವಾಯಿತು.

ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಪಂಥ ಬಹು ಪ್ರಬಲವಾಗಿತ್ತು. ಆಗಿನ ಜೀವನದ ಒಂದು ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಇದು ಪೂರೈಸದಿದ್ದರೆ, ಇಷ್ಟು ಜನರಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬೇಕು. ನವೋದಯ ಯುಗದ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಇದರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದರು. 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ' ಸಂಗ್ರಹದಿಂದ ಅಸಾಧಾರಣ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿದ

ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರು ನವ್ಯದ ಹಾದಿಗೆ ತಿರುಗಿದರು. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಚನ್ನವೀರ ಕಣವಿ, ಇಬ್ಬರೂ ನವ್ಯದ ಉತ್ತಮ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರು ನವ್ಯ ಮಾರ್ಗದ ಪ್ರವರ್ತಕರೆನಿಸಿಕೊಂಡರು. ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಾಮಚಂದ್ರ ಶರ್ಮ, ಕೆ.ಎಸ್.ನಿಸಾರ್ ಅಹಮ್ಮದ್ , ವಿ.ಜಿ.ಭಟ್ಟ, ಎ.ಕೆ.ರಾಮನುಜನ್, ಲಂಕೇಶ್, ಕೆ.ವಿ.ತಿರುಮಲೇಶ್, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಎನ್.ಎಸ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣಭಟ್ಟ ಮೊದಲಾದ ಕವಿಗಳು ಈ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಬಂದರು. ಒಳ್ಳೆಯ ಕೃತಿಗಳು ಹೊರ ಬಂದವು. ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರಂತು ಹಾಡಿಗೆ ಮಹತ್ವ ನೀಡಿದರು. ಅದಕ್ಕೆಂದೇ ಅವರು 'ಎದೆ ತುಂಬಿ ಹಾಡಿದೆನು' ಕವಿತೆಯನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾನ್ಯ ಮಾಡಬೇಕು.

> "ಎದೆ ತುಂಬಿ ಹಾಡಿದೆನು ಅಂದು ನಾನು
> ಮನವಿಟ್ಟು ಕೇಳಿದಿರಿ ಅಲ್ಲಿ ನೀವು
> ಇಂದು ನಾ ಹಾಡಿದರು ಅಂದಿನಂತೆಯೇ ಕುಳಿತು
> ಕೇಳುವಿರಿ ಸಾಕೆನಗೆ ಅದುವೆ ಬಹುಮಾನ
> ಹಾಡುಹಕ್ಕಿಗೆ ಬೇಕೆ ಬಿರುದು ಸನ್ಮಾನ?
> ಎಲ್ಲ ಕೇಳಲಿ ಎಂದು ನಾನು ಹಾಡುವುದಿಲ್ಲ
> ಹಾಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಕರ್ಮ ನನಗೆ
> ಕೇಳುವವರಿಹರೆಂದು ನಾ ಬಲ್ಲೆನದರಿಂದೆ
> ಹಾಡುವೆನು ಮೈದುಂಬಿ ಎಂದಿನಂತೆ
> ಯಾರು ಕಿವಿಮುಚ್ಚಿದರು ನನಗಿಲ್ಲ ಚಿಂತೆ"[೩]

ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರ ಈ ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಪದ್ಯದ ಮೊದಲನೇ ಸಾಲು 'ಎದೆ ತುಂಬಿ ಹಾಡಿದೆನು ಅಂದು ನಾನು' ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ; ಅಂದರೆ ನವೋದಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಪಂಥಗಳು ಹಿಂದೆ ರಚಿಸಿದ ಕಾವ್ಯ ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದೆ ಎಂಬ ಅರಿವು ಅವರಿಗೆ ಇದ್ದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರು ಎದೆ ತುಂಬಿ ಹಾಡಲು ಇಷ್ಟಪಟ್ಟಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ನನ್ನ ಹಾಡಿಗೆ ಬಿರುದು ಸನ್ಮಾನಗಳು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು 'ಎಲ್ಲ ಕೇಳಲಿ ಎಂದು ನಾನು ಹಾಡುವುದಿಲ್ಲ'. ಹಾಡುವುದು ನನಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಕೇಳುವವರಿಹರೆಂದು ನಾನು ಹಾಡುತ್ತೇನೆ. ಮೈದುಂಬಿ ಎಂದು ನಿರ್ದೋಷವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಅಂದಿನಂತೆ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಾವು ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಕಾವ್ಯ ಸಂವಹನ ಪಾತಳಿಯನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇವತ್ತಿನ ದಿನಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ದೊರಕುವಂತ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ನಮಗೆ ಅಂದು ದೊರೆಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂಬುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದರು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಎದುರಿಗಿರುವವರು ಕೇಳಿದರೆ ಕೇಳಲಿ

ಬಿಟ್ಟರೆ ಬಿಡಲಿ, ಯಾರು ಕಿವಿಮುಚ್ಚಿ ಕುಳಿತರೂ ನನಗೆ ಯಾವ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲದೆ ಹಾಡುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನ ಹಿಂದಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹಾಡು ಮತ್ತು ಜನಸಮುದಾಯ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಕೊಡುಕೊಳ್ಳು ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಬಹಳವಾದ ನಂಟಸ್ತಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದಂತವು. ಸುಮ್ಮೆ ನಮ್ಮ ದಿನನಿತ್ಯದ ವಿಧಿ ಕರ್ಮಗಳು, ಆಚರಣೆಗಳು, ಹಬ್ಬ-ಹರಿದಿನಗಳು, ಮದುವೆ-ಮುಂಜಿವೆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿನ ಹಾಡಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮೆಲುಕು ಹಾಕಿದರೆ ಹಾಡಿನ ಪರಂಪರೆಯ ನಿಚ್ಚಳವಾದ ಛಾಯೆ ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್.ಅವರ ಕವನಗಳು ಭಾವವನ್ನು ಹೊರಹಾಕುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಭಾವದಾಚೆಗಿನ ಒಂದು ಹೊಸಲೋಕವನ್ನು ತೆರೆಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲೆನೇ ಭಾವಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಬರುವುದು. ಇದು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಕಾಲವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಭಾವಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ವಿಧ ವಿಧವಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದವು. ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು, ತಿ.ನಂ.ಶ್ರೀ, ಕೆ.ಎಸ್.ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ ಮೊದಲಾದವರು ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡಿನ ಬಲವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಭಾವಗೀತೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದರು. ಸಹಜವಾದ ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡಿನ ಅನುರಾಗದಿಂದ ಹಿಡಿದು, ಚಿಂತನೆ ಅನುಭಾವದವರೆಗೆ ಕವಿಚೇತನ ನೂರು ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ನೂರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಂಧಿಸಿದ್ದನ್ನು ಈ ಕಾಲದ ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದು ಉತ್ಸುಕ ಕಾಲ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ 'ಯಾವ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಯೂ ಚೈತನ್ಯ ಚಿಗುರೊಡೆಯುವಂತಾಯಿತು' ಭಾವಗೀತೆಯ ಕಟ್ಟಡದಲ್ಲಿ ಹತ್ತಾರು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದವು. ಅಷ್ಟಪಟ್ಪದಿ (ಸಾನೆಟ್) ರೂಪ ಅನೇಕರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. (ಇದನ್ನು ಸುನೀತ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದುಂಟು) ಅಷ್ಟ ಷಟ್ಪದಿ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಪಂಕ್ತಿಯ ಕವನ. ಪ್ರತಿ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಅಕ್ಷರಗಳು (ಸಿಂಬಲ್ಸ್) ಈ ರೀತಿಯ ಕವನ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಮೊದಲ ಎಂಟು ಪಂಕ್ತಿಗಳು ಒಂದು ಭಾಗ, ಆನಂತರದ ಆರು ಪಂಕ್ತಿಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗ. ಎಂಟು ಪಂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ, ನಾಲ್ಕನೆಯ, ಐದನೆಯ ಮತ್ತು ಎಂಟನೆಯ ಪಂಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಸ, ಎರಡನೆಯ ಮೂರನೆಯ ಆರನೆಯ ಮತ್ತು ಏಳನೆಯ ಪಂಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಸ, ಉಳಿದ ಆರು ಪಂಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರಾಸದ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಬಹುದು. ಸರಿ ಸರಿ ಸರಿ ಅಥವಾ ಸರಿಗ ಸರಿಗ. ಎಂಟನೆಯ ಪಂಕ್ತಿಯಿಂದ ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸಾಗುವಾಗ ಕವನದ ಭಾವ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಈ ಕಾಲದ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವಾಗ ಗೇಯತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನವೋದಯ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಮಂದಿ ಸ್ವತಃ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಲ್ಲವರು. ಅಲ್ಲದೆ ದಾಸರ ಹಾಡುಗಳು ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಯುಗ ಅದು. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಗುರು ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಶುಭ ಸಮಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದ್ದ ಕಾಲ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ, ಪೈ, ಡಿ.ವಿ.ಜಿ, ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು, ವಿ.ಸೀ., ಪು.ತಿ.ನ. ಮೊದಲಾದವರು ಗೀತೆಗಳನ್ನೇ ಬರೆದರು. ರಾಗ-ತಾಳಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ, ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ರಚಿತ

ವಾಗದಿದ್ದರೂ ಆ ಕಾಲದ ಹಲವು ಕವನಗಳು ಗಮಕಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿದ್ದವು. ಹಲವು ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಗೇಯತೆ ಕಾವ್ಯದ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಬಿಡುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದೆರಡು ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಓದುಗರ ಸಂಖ್ಯೆ ತೀರ ಮಿತವಾಗಿದ್ದಾಗ ಕವನಗಳು ಗೇಯತೆಯಿಂದ ಹಲವರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ಹಾಡಿ, ನೂರಾರು ಜನ ಕೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಅದನ್ನೇ ಕವಿಗೋಷ್ಠಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಕವನ ಸಂಕಲನ ಒಂದು ಸಾವಿರ ಪ್ರತಿ ಮಾರಾಟವಾಗಲು ಐದು ವರ್ಷಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಆಕಾಶವಾಣಿಯ ಪ್ರಭಾವವೇ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಬೇಂದ್ರೆ, ಮಾಸ್ತಿ, ಡಿವಿಜಿ, ವೀಸೀ, ಪುತಿನ, ಕೆ.ಎಸ್.ಎನ್, ಮೊದಲಾದವರ ಕವನಗಳು ಹಳ್ಳಿಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ-ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿಯರ, ಗೃಹಿಣಿಯರ ತುಟಿಗಳಲ್ಲಿ ತುಳುಕಿದುದು ಅವುಗಳ ಗೇಯತೆಯಿಂದ ಉದಾ. ಇನ್ನುಯಾಕ ಬರಲಿಲ್ಲವ್ವ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯಾವ, ವಾರದಾಗ ಮೂರುಸಾರಿ ಬಂದಹೋಗಾಂವ' ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ ಗೇಯತೆ ಕಾವ್ಯಗುಣವನ್ನು ಗೌಣ ಮಾಡಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು. ಸಂಗೀತ ಬಲ್ಲ ಕವಿ ಅದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಗೀತ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಮರೆಯಾದದ್ದು ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ.

ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಪಾರವಾಗಿ ನಡೆದವು. ಹಿಂದಿನ ವೃತ್ತಗಳ ಕಂದ, ಸೀಸ ಪದ್ಯಗಳು ಷಟ್ಪದಿ ಮಾಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆ, ವಿನಾಯಕ(ವಿ.ಕೃ.ಗೋಕಾಕ್) ಎಲ್ಲರೂ ಷಟ್ಪದಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ 'ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತಗಳ'ಲ್ಲಿಯ ಛಂದಸ್ಸಿನ ವೈವಿಧ್ಯವಿದೆ. ೧೯೪೧ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ 'ಸಂಭಾವನೆ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'ಹೊಸ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಲಯಗಳು' ಎಂಬ ಲೇಖನ ಬರೆಯುತ್ತ ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು 'ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಇದು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಕಾಲ...' ಕವಿಗಳು ಹೊಸ ಹೊಸ ಸೊಗಸುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭಾ ಬಲದಿಂದ, ಮಣ್ಣಿನ ವಾಸನೆಯಿಂದ, ಎದ್ದ ಗೇಯ ನಾದದಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾಲ ಎಂದರು. ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಕ್ರಮವಾಗಿ ೩, ೪, ೫, ೬, ೭ ಮತ್ತು ೮ ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣದ ಲಯಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಮಾತ್ರಾ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಇವೆ ತಳಹದಿ ಎಂದರು. ನಾಲ್ಕು ಪಂಕ್ತಿಗಳ ಚೌಪದಿ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಕವಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ಛಂದಸ್ಸು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಿಜವಾಗಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತ. ವಿ.ಸೀ ಅವರ 'ಶಾಂತಿ' ಎಂಬ ಕವನದಲ್ಲಿ ಐದು ಮಾತ್ರೆಯ ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳ ನಾಲ್ಕು ಪಂಕ್ತಿಗಳ ಪದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿದರು. 'ಎರಡು ದನಿಗಳ'ಲ್ಲಿ ಆರು ಪಂಕ್ತಿಗಳ ಪದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಮೂರು ಪಂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ೬x೨, ಅನಂತರದ ಮೂರು ಪಂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ೬ x ೩ ಅನಂತರ ಒಂದು ಮಾತ್ರೆ 'ಪ್ರಾರ್ಥನೆ'ಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಪಂಕ್ತಿಯ ಪದ್ಯ.

ಒಂದೊಂದು ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಐದು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಎರಡು ಗಣಗಳು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ನನ್ನ ಕೈ ಹಿಡಿದಾಕೆ' ಕವಿತೆಯ ನಡೆ ನೋಡಿ-

"ನನ್ನ ಕೈಯ ಹಿಡಿದಾಕೆ ಅಳು ನುಂಗಿ ನಗು ಒಮ್ಮೆ
ನಾನೂನು ನಕ್ಕೇನ
ಇಲದಿರಕ ನಿನ ಅಳುವ ಹುಚ್ಚು ಹಳ್ಳದ ಕಳ್ಳ
ಹುದಲಾಗ ಸಿಕ್ಕೇನ"[೪]

ಇಲ್ಲಿ ಗಣಗಳ ಕ್ರಮ ತೀರ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಏಕತಾನದ ಪರಿಣಾಮ ಬಾರದಂತೆ ಈ ಕವಿಗಳು ಎಚ್ಚರಿಕೆ ವಹಿಸಿದರು. ೩ x ೩ರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ (೨+೪ ಅಥವಾ ೪+೨ರ ರಚನೆಯುಳ್ಳ) ೬ ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

"ಗಂಗೆ ಯಮುನೆ ಕೂಡಿ ಹರಿದು
ಸಂಗಮ ಜಲ ಬಿಳಿದು ಕರಿದು
ತಿಂಗಳ ನಗೆ ಮೇರೆವರಿದು
ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬಂತು ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸ"[೫]

೫+೫ರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ೩+೪+೩ರ ಛಾಯೆಯನ್ನು ತರುವುದರ ಬೆಡಗು
"ಮೊದಲ : ಬೇಟದ : ಮೊಳಕೆ | ಪೆಣ್ಣೊಂದು : ಕಾನನಂ :
ಮೊದಲ : ಮೋಹದ : ಬಲೆಯ | ನೆಯ್ದೆಡೆಯ : ತಿಳಿಗೊಳಂ"[೬]

ಹೀಗೆ ಈ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ತಮ್ಮ ಗಣಗಳ ಲೆಕ್ಕಚಾರದಲ್ಲೂ ಸಹ ತಮ್ಮ ನಾದಗುಣವನ್ನು ಪಸರಿಸಿ ಆನಂದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಯಾರಾದರೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಹಾಡುಗಾರರು ತಮ್ಮ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವೆಂದು ಕವಿಗಳನೇಕರು ಭಾವಿಸತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಕವಿತೆ ಹೀಗೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅಳವಡುವುದು ಅಷ್ಟೇನೂ ಕೆಟ್ಟ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲ ಎಂದು ಹೊಸ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಕವಿತೆಯೊಂದು ಹಾಡಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಅದು ಬಹಜನ ಸಮೂಹವನ್ನು ಥಟ್ಟನೆ ಮುಟ್ಟಿದ್ದನ್ನು ಕಂಡು ಖುಷಿಯೂ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ತಾನು ಬರೆದ ಕವಿತೆ ಬಹುಜನರನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದು ಯಾವ ಕವಿಗೆ ತಾನೆ ಇಷ್ಟವಲ್ಲದ ಸಂಗತಿ? ಕವಿತೆ ತಾವಾಗಿಯೇ ಓದಿಕೊಳ್ಳುವ, ತನ್ಮೂಲಕ ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಸಹೃದಯ ವರ್ಗದ ಗೆರೆಯನ್ನು ದಾಟಿ, ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ತುಂಬ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂಬುದನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾರರು.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿತ್ತು. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಭಾವತೀವ್ರತೆ ಮಾತನಾಡಿದ ಹಾಗಿರುವ ಭಾಷೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ದಾಟಿ, ಹಾಡಿದ ಹಾಗಿರುವ ಭಾಷೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೈದಾಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯಂತೂ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡಿನ ಹಾಗೂ ನರ್ತನದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾದ 'ಭಾವಗೀತೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡಿದವರೆಲ್ಲಾ ಮೊದಲು ಕಾವ್ಯ ಮೂಲತಃ ಹಾಡಿನ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಇತ್ತೆಂದೂ, ಹಾಗಿರುವುದೇ ಕಾವ್ಯದ ಸಹಜರೂಪವೆಂದೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಲವ-ಕುಶರೆಂಬ ಗಾಯಕರು ತುಂಬಿದ ಶ್ರಾವಕ ಸಮೂಹದ ಎದುರು ತಂತ್ರೀಲಯ ಸಮನ್ವಿತವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಚಾರಣದ ಗಾಯಕರು ಹಾಡುತ್ತ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾವ್ಯ ಹೀಗೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅಳವಡುವಂತಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಕಾರಣ ಅದು ಶ್ರವಣಪ್ರಿಯ ಬಹುಜನ ಸಮೂಹದ ಎದುರು ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿದ್ದುದೇ ಆಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬಾಯಿಂದ ಬಾಯಿಗೆ ರವಾನಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸುಲಭವಾಗಿ ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಹಾಡಿನಂಥ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ತೀರಾ ಅನುಕೂಲಕರವಾದ ಒಂದು ರೂಪವಾಗಿತ್ತು. ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಕೂಡ ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಇಂಥ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದರೂ, ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಯಾವಾಗ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಯಾವಾಗ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಹಿಂದಿರುವ ಕಾರಣಗಳು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿವೆ. ಕಾವ್ಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದದ್ದು, ಯಾವ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕವಿ ತಾನೊಂದು ಜನ ಸಮೂಹದ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದನೋ ಆಗ. ತನ್ನ ಭಾವ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಶ್ರವಣಪ್ರಿಯ ಬಹುಜನ ಸಮೂಹದೆದುರು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ 'ಚಾರಣ'ನಾಗಿದ್ದನೋ ಆಗ. ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಅಲಿಖಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದು ಬಾಯಿಂದ ಬಾಯಿಗೆ ರವಾನಿತವಾಗಬೇಕಾದಾಗ ಹಾಡಿನ ರೂಪವೊಂದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಕಾವ್ಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ದೂರವಾದದ್ದು ಯಾವ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ. ಕಾವ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಬಹುಜನ ಸಮೂಹದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಬದ್ಧವಾಗಿ, ಲಿಖಿತ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಪ್ರೌಢವಾದ ಸಹೃದಯ ವರ್ಗದ ಎದುರು ವಾಚಿತವಾಗಬೇಕಾದ ಸ್ಥಾವರ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ. ಇಲ್ಲಿ ಬಾಯಿಂದ ಬಾಯಿಗೆ ರವಾನಿತವಾಗಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಕಡಿಮೆಯಾಗುವುದರಿಂದ, ಅದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ತನ್ನ ಮೊದಲಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಗುಣವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಶಾಸ್ತ್ರನಿಷ್ಠವಾದ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗುತ್ತಾ 'ಗಮಕಿ'ಗಳೆಂಬ ಬೇರೊಂದು ಸಂವಹನಕಾರರ ಮೂಲಕ ವಾಚನ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ

ಪ್ರಸಾರವಾಗತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ 'ಚಾರಣ'ನಾದ ಹಾಗೂ ಹಾಡುಗಾರನಾದ ಕವಿ, ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದರ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪರಿಸರದ ಸ್ಥಾವರ ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುತ್ತ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ದೂರಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹಳಗನ್ನಡ ಚಂಪೂ ಕವಿಗಳನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಕಾವ್ಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವುದು ವಿಶೇಷತಃ ಅದರ ಅಲಿಖಿತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ. ಬಾಯಿಂದ ಬಾಯಿಗೆ ರವಾನಿತವಾಗಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸರಿಯಾಗಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿ ನೋಡಿದರೆ ಇದು ಕೂಡ ಪೂರ್ಣಸತ್ಯವಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಯಾವಾಗ ಅಂದರೆ ಅದು ಮೂಲತಃ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗದೆ ಅಥವಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಹೊರಕ್ಕೆ ಬಂದು ಜನ ಸಮೂಹದ ಬದುಕಿನೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸಿದಾಗ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅದು ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಕಾವ್ಯರೂಪದ. ಅಂದರೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಲ್ಲುವಂಥ ಗುಣವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ತಮ್ಮ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತು ಆ ಇಡೀ ಕಥೆಗೆ ಜೀವತುಂಬುವಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೇ ಪುನಃ ಪುನಃ ಅದರ ಎಫೆಕ್ಟನ್ನು ಕೊಡುತ್ತ ಅದರ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಖಚಿತಪಡಿಸುವುದು. ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೂಲದ ದಾಟಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ದಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಯದ್ವತದ್ವ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹದಗೆಡಿಸಿ ಬಿಡುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯದ ನಂತರದ ಕಾವ್ಯ ರೂಪಗಳಾದ ದೇಸೀ ಕಾವ್ಯಗಳು ರಗಳೆ, ಷಟ್ಪದಿ, ಕೀರ್ತನೆ, ತ್ರಿಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳು ಮೂಲತಃ ತಮಗೆ ಹಿಂದಿನ ಚಂಪೂ ರೂಪದ ವಾಚನ ವಿಧಾನದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅಳವಡುವಂಥ ಸ್ವರೂಪದವುಗಳಾಗಿವೆ. ದೇಸೀ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಂತಹ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹೊರಗೆ ರಚನೆ ಆದವುಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಹಿಂದಿನ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳ 'ಗಮಕ'ಕ್ಕಿಂತ ದೇಸೀ ಕಾವ್ಯಗಳ 'ಗಮಕ' ಹಿಂದಿನ ಚಾರಣ ಕವಿಗಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೇನೆಂದರೆ, ಕಾವ್ಯ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ತನ್ನ 'ಚಾರಣ ಸ್ಥಿತಿ' ಯಿಂದ ಜನಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತಾ ಅದರದೇ ಆದ ಭಾಷೆಯಿಂದ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೋ ಅಂಥ ಕಡೆ ಅದು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಮೀಪವಾಗುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಕಾವ್ಯ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಜನಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಹಿಂದೆ ಸರಿದು, ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ಸ್ಥಾವರಸ್ಥಿತಿ'ಗೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೋ ಅಂಥ ಕಡೆಗೆ ಅದು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ 'ಸ್ಥಾವರತೆ' ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವುದು ಬಹುಶಃ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿಂದ. ಒಂದು ಕಾವ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾದಾಗ, ಎರಡು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು

ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದಾಗಲೂ ತಾನು ಅತಿ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಜನ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ದೂರವಾದಾಗ. ಈ ಮಾತು ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗೂ ನಿಜ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆದರೂ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಈ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೇಂದ್ರೆ, ಕಂಬಾರ, ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ, ಕುವೆಂಪು, ಅಡಿಗ, ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆನೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕವನಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಸಾಹಚರ್ಯವನ್ನು ತುಂಬಿ ಅದನ್ನು ಹಾಡಾಗಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ನಡೆಯಿತು. ಆದರೆ ಅದು ಫಲಕಾರಿ ಎನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಂಗೀತದ ಸಾಹಚರ್ಯದಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡುವುದು ಇದರ ಧೋರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಯಾಕೆ ಆಯಿತೆಂದರೆ; ಎಂಥ ಕಳಪೆ ಪದ್ಯಕ್ಕೂ ಸೊಗಸಾದ ರಾಗ ಹಾಕಿ, ಅದನ್ನೊಂದು ಅದ್ಭುತವೆಂಬಂತೆ ನಂಬಿಸುವ ಒಂದು ಕೌಸಲ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಗಾರರಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ. ಈ ಮಾತು ಇಂದಿಗೂ ನಿಜವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯೊಂದನ್ನು ಸಂಗೀತಗಾರ ಅಮೋಘವಾಗಿ ಹಾಡತೊಡಗಿದಾಗ, ಕೇಳುವವನ ಮುಖ್ಯ ಗಮನ ಅದರ ನಾದ ಮಾಧುರ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ; ಅದರ ಅರ್ಥ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಬುದ್ಧಿ ತಲೆದೂಗತೊಡಗುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತದ ಸಾಹಚರ್ಯವಿಲ್ಲದೇನೇ, ತನ್ನ ಕಾವ್ಯತ್ವವನ್ನು ಸಾಬೀತುಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯ. ಸಂಗೀತದ ಸಾಹಚರ್ಯಕ್ಕೊಳಗಾದಾಗ ಅಮೋಘವೆನ್ನಿಸಿ, ಆನಂತರ ಅದನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿ ಓದಿದಾಗ ಕಾವ್ಯ ತೀರಾ ಸಪ್ಪೆ ಎನ್ನಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಆಗ ನಿಜವಾದ ಕವಿತೆಯಾದೀತೆ? ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ನಿಜವಾದ ಕವಿತೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಮೂಲದಲ್ಲಿನ ನಾದಗುಣವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಹಾಡಿಗೆ ಅಳವಡಿಸುವುದೇ ಒಂದು ಅಪಚಾರ. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಅದರ ಕಾವ್ಯತ್ವವನ್ನೇ ನಷ್ಟಗೊಳಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಗುಣ ಅಥವಾ ಗೇಯತೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಿನದೋ, ಹೊರಗಿನದೋ? ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅದು ಒಳಗಿನದೇ; ಖಂಡಿತ ಹೊರಗಿನದಲ್ಲ. ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯದ ಪದಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಒಳ ಸಂಗೀತವಿದೆ. ಒಂದು ಭಾಷೆಯೊಳಗಿನ 'ಸಂಗೀತ'ವನ್ನು ಕೇಳಿಸಲಾಗದ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯವಾಗಲಾರದು. ನಿಜವಾದ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಹೊರಗಿನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಲಿ ಬಿಡಲಿ ಅದು ತನ್ನದೇ ಆದ ನಾದ-ಲಯಗಳಿಂದ ಓದುಗನ ಒಳಗಿವಿಯಲ್ಲಿ ಅನುರಣಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅನುರಣಿತವಾಗುವ ಗುಣವನ್ನು ಗುಂಗೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ಅದು ಎಂದೂ 'ಕೇವಲ ಗದ್ಯ'ವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ 'ಒಳಗಿನ ಸಂಗೀತ'ವನ್ನು ಹೊರಗಿನ ಸಂಗೀತ ಅಥವಾ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಲ್ಲದಾದರೆ ಅದು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹವೇ. ನಿಜವಾದ ಕವಿತೆ ತನಗೆ ತಾನೇ ಓದಿಕೊಂಡಾಗ ಯಾವ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುವಷ್ಟು ಸತ್ವಯುತವಾಗಿರುವುದೋ ಅದು, ಸರಿಯಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಇನ್ನೂ ಶೋಭಿಸಿತು; ಅದರ ಬದಲು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅಳವಟ್ಟು,

ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಲೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಕಾವ್ಯ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ರೋಚಕವಾಗಿ ತೋರಿ ಹಾಗೆಯೇ ಓದಿಕೊಂಡಾಗ ಪೀಚಾಗಿ ತೋರುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯುಂಟು. ಅದೆಂದರೆ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಜನಕ್ಕೆ ತಲುಪುವುದೆಂದು ಹೇಳಲಾದ ಕವಿತೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಸ್ವಲ್ಪಭಾಗ ಮಾತ್ರ. ಅದು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅಳವಡುವಷ್ಟು ಮಾತ್ರ. ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯವೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಸಲ್ಲಬೇಕೆಂದು ಯಾರೂ ಭಾವಿಸಲಾರರು. ಜನತೆಗೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು, ಇನ್ನು ಅನಕ್ಷರತೆ ಮನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಸಂವಹನಗೊಳಿಸುವ ಹಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಸಂವಹನ ಸಾಧನವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆ, ಕಂಬಾರ, ಕೆ.ಎಸ್ .ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ, ಕುವೆಂಪು ಮುಂತಾದ ಕವಿಗಳ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನವೋದಯ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲ, ನವ್ಯ, ದಲಿತ ಬಂಡಾಯ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಅಧ್ಯಯನದ ಅನುಕೂಲತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಬೇಕೆ ವಿನಃ ಬೇರಾವುದೇ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಅಲ್ಲ. ಈ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಮತ್ತೆ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ತೀರ ಸರಳವಾದ ಭಾಷೆಯ ಬಂಧದಿಂದ ಅವರು ಹಾಡುವುದೆಂದರೆ ಕೇಳುವ ಕಿವಿಗಳಿಗೆ ಹಿತವೆನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕೆ.ಎಸ್.ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಹಾಡೇ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಿ ಹಾಡಾಗಿಸುವುದರ ಗಮ್ಮತ್ತನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವರ ಮುಂದೆ ಇದ್ದವರು ಕೇಳುವ ಸೂರಿಗಳೇ ವಿನಃ ಪಂಡಿತರಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಹಾಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯವಲಯದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಹಾಡು ಕವಿಗಳೆಂದು ಕರೆದರೆ ಬಹುಶಃ ತಪ್ಪಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಜಿ.ಎಸ್. ಎಸ್.ಅವರ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು, ಕೆ.ಎಸ್.ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದರೆ ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯನ್ನೊದಗಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಅವರ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ.

**೧. ನೆನಪಿದೆಯೆ ನಿನಗೆ?**

ನಾವಿಬ್ಬರೂ ಅಂದು
ಹೊಳೆಯ ದಡದಲಿ ನಿಂದು
ಮರುಳ ಮನೆಗಳ ಕಟ್ಟಿ
ಆಟವಾಡಿದ ದಿವಸ

ನೆನಪಿದೆಯೆ ನಿನಗೆ?

.............

ಅಂದು ಹರಿದಾ ಹೊಳೆಯೆ
ಇಂದಿಗೂ ಹರಿಯುತಿದೆ;
ಬಾ ಗೆಳತಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಆಟವಾಡೋಣ
ಬಾಲ್ಯದುದ್ಯಾನವನು ಮರಳಿ ಕಟ್ಟೋಣ"[೭]

**೨. ತೆರೆಯ ಹಂಬಲ**

"ಕಾಣದ ಕಡಲಿಗೆ ಹಂಬಲಿಸಿದೆ ಮನ
ಕಾಣಬಲ್ಲೆನೇ ಒಂದು ದಿನ?
ಕಡಲನು ಕೂಡಬಲ್ಲೆನೇ ಒಂದು ದಿನ?

ಕಾಣದ ಕಡಲಿನ ಮೊರೆತದ ಜೋಗುಳ
ಒಳಗಿವಿಗೊಂದು ಕೇಳುತಿದೆ
ನನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯು ತನ್ನ ಕಡಲನೇ
ಚಿತ್ರಿಸಿ ಚಿಂತಿಸಿ ಸುಯ್ಯುತಿದೆ

ಎಲ್ಲಿರುವುದೊ ಅದು
ಎಂತಿರುವುದೊ ಅದು
ನೋಡಬಲ್ಲೆನೇ ಒಂದು ದಿನ
ಕಡಲನು ಕೂಡಬಲ್ಲೆನೇ ಒಂದು ದಿನ !
...............
ಕಡಲೊಲವಿನ ಆ ರತ್ನ ಗರ್ಭದಲಿ
ಸೇರಬಹುದೆ ನಾನು
ಕಡಲ ನೀಲಿಯೊಳು
ಕರಗಬಹುದೆ ನಾನು?"[೮]

**೩. ನೆಪ**

"ನೆರೆಮನೆಯ ಬಾನುಲಿಯ ಎದೆಯಿಂದ ವೀಣೆದನಿ
ತೇಲಿ ಅಲೆಯಲೆಯಾಗಿ ಬರುತಲಿಹುದು!
ಯಾರು ನುಡಿಸತಲಿಹರೊ; ಯಾರು ನುಡಿಸಿದರೇನು,
ಕೇಳುವೆದೆಯೊಳಗದರ ಮಾಧುರ್ಯವಿಹುದು

ಆಹ ಕೇಳು, ಮಿಡಿಯುತಿದೆ ಶೋಕ ಗೀತೆಯನೊಂದ,
ಎದೆಯ ತಂತಿಯನೆಲ್ಲ ಮೀಂಟಿ ಮೀಂಟಿ
ಎದೆಯಾಳದಲಿ ನೂರು ನೋವುಗಳು ಸುಯ್ಯುತಿವೆ
ಹರಿದು ಬರುವೀ ರಾಗ ರಸವನೀಂಟಿ!

ಹಾಡು ನಿಂತುದು ಅಲ್ಲಿ; ನಿಸ್ಯಬ್ಧವಾಯ್ತಿರುಳು
ಜೋಗುಳವನಾಲಿಸಿದ ಶಿಶುವಿನಂತೆ!
ನನ್ನ ಎದೆಯೊಳಗಿನ್ನು ಮೊರೆಯುತಿಹುದಾ ವೀಣೆ
ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿದ ಎದೆಯ ಕಡೆಯುವಂತೆ

ಯಾವ ಹಾಡನೊ ಕೇಳಿ ಇಂತೇಕೆ ತುಡಿವುದೆದೆ?
ಅದಕು ಇದಕೂ ಏನು ಸಂಬಂಧವೊ!
ತುಂಬಿರುವ ಎದೆ ತನ್ನ ನೋವುಗಳ ತುಳುಕಾಡ-
ಲೊಂದು ನೆಪವನು ಕಾದು ನಿಲ್ಲುವುದೇನೋ
...............
ಎದೆಯ ನೋವನು ಮರಳಿ ಕೆರಳಿಸುವುದೆತ್ತಿ!"[೯]

**೪. ಯಾವ ಹಾಡ ಹಾಡಲಿ ?**

"ಯಾವ ಹಾಡ ಹಾಡಲಿ
ಯಾವ ಹಾಡಿನಿಂದ ನಿಮಗೆ
ನೆಮ್ಮದಿಯೆನು ನೀಡಲಿ?"

ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಮನೆ ಮಠಗಳು
ಹೊತ್ತಿಕೊಂಡು ಉರಿಯುವಲ್ಲಿ
ಸೋತು ಮೂಕವಾದ ಬದುಕು
ನಿಟ್ಟುಸಿರೊಳು ತೇಲುವಲ್ಲಿ
ಯಾವ ಹಾಡ ಹಾಡಲಿ?

ಬರಿ ಮಾತಿನ ಜಾಲದಲ್ಲಿ
ಶೋಷಣೆಗಳ ಶೂಲದಲ್ಲಿ
ವಂಚನೆಗಳ ಸಂಚಿನಲ್ಲಿ

ಹಸಿದ ಹೊಟ್ಟೆ ನರಳುವಲ್ಲಿ
ಯಾವ ಹಾಡ ಹಾಡಲಿ?

ಉರಿವ ಕಣ್ಣ ಚಿತೆಗಳಲ್ಲಿ
ಇರುವ ಕನಸು ಸೀಯುವಲ್ಲಿ
ಎದೆ ಎದೆಗಳ ಜ್ವಾಲಾಮುಖಿ
ಹೊಗೆ ಬೆಂಕಿಯ ಕಾರುವಲ್ಲಿ
ಯಾವ ಹಾಡ ಹಾಡಲಿ?

ಬೆಳಕಿಲ್ಲದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ
ಪಾಳುಗುಡಿಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ
ಬಿರುಗಾಳಿಯ ಬೀಡಿನಲ್ಲಿ
ಕುರುಡು ಪಯಣ ಸಾಗುವಲ್ಲಿ
ಯಾವ ಹಾಡ ಹಾಡಲಿ?”[೧೦]

ಈ ಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರ ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಬಹುಬೇಗನೆ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವ ಸರಳ ತೀರ್ಮಾನವೆಂದರೆ ಸರಳವಾದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ ಎನಿಸಿಬಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಒಂದು ಬಾರಿ ನಿಮಗೆ ನೀವೆ ಹಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಮಧುರ ನಾದ, ಮತ್ತು ಲಘು ಲಯಗಳು ಕವಿತೆಯ ಇಡೀ ಭಾವಾರ್ಥವನ್ನು ಎಳೆ ಎಳೆಯಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿಡುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬರಿ ಉಲ್ಲಾಸವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಇಡೀ ಸಮುದಾಯದ ಬದುಕಿನ ಚಿತ್ತಾರವನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಆ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಬರಬೇಕಾದರೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಳದ ಲಯ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ತರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರ ಪದ್ಯಗಳು ಬಹುಬೇಗನೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಿಡಿಸುತ್ತವೆ. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರನ್ನು ನಾವು ಹಾಡುಕವಿ, ಸಮುದಾಯದ ಕವಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಕವಿ ತನ್ನ ಅನುಭವಜನ್ಯ ಭಾವ ಇಲ್ಲವೇ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಭಾಷಿಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ; ಆ ಮೂಲಕ ಅನುಭವ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಕವಿತೆಯ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಭಾವ, ಧಾಟಿ ಮೈಗೂಡಿಕೊಂಡು ಬರುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕವಿ ಈ ಹಾದಿಯನ್ನು ಕ್ರಮಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತು ಈ ಬಗೆಯ ಕವಿತಾ ರಚನೆಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಒಂದು ಬಗೆಯನ್ನು ಕವಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಶಬ್ದ ಕಟ್ಟೋಣದ ಮೂಲಕವೇ, ಕವಿತೆಯು ಶಾಬ್ದಿಕವಾಗುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅನುಭವದ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಸಾರವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಬಿಡಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ 'ದೀಪದ ಹೆಜ್ಜೆ' ಸಂಕಲನದ ಮತ್ತು ಇತರ ಸಂಕಲನದ ಕೆಲವು

ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದಾಗಿ ಉಂಟಾದ ಬಂಧ ಹಾಗೂ ಆಕೃತಿಗಳ ಬದಲಾವಣೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದ ರಚನೆಗಳು ಕವಿಯ ಇತರ ಸಫಲ ರಚನೆಗಳ ಸ್ಥಾಯೀಗುಣಗಳಾದ ಒಳಗಿನ ಗೇಯತೆ ಹಾಗೂ ಮೂರ್ತವಾದ ಬಂಧವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಕವಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ ಅರ್ಥ ಸಂವಹನೆಗೆ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಸನ್ನದ್ಧಗೊಳಿಸುವಾಗ ಪರಿಚಿತ ಲೋಕ, ಅದರ ಇಂದ್ರಿಯಗಮ್ಯ ಘಟಕಗಳು ಕವಿ ಕಂಡ, ಗ್ರಹಿಸಿದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ, ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿ, ಉಪಮೆಗಳಾಗಿ, ರೂಪಕಗಳಾಗಿ, ಕವನದ ಮೈಯೊಳಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಮೈದಳೆದ ಅರ್ಥ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ 'ಭಾವ'ವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಈ 'ಭಾವ' ಲೋಕಾನುಭವಕ್ಕೆ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿರುವಂತೆ ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದೇನೇ ಇರಲಿ ಕವಿ ಹೀಗೆ ತಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಉಕ್ತಿರೂಪಕ್ಕೆ ತರುವಾಗ ಮಂಡಿಸುವ ಲೋಕವಿವರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಣ್ಣಿನ ಮೂಲಕ ಲಭಿಸಿದ ಲೋಕವನ್ನು ತನ್ನ ಭಾವಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ಲೋಕಭಾವವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಆ ಭಾವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲರ ಭಾವ ವಲಯಕ್ಕೆ ಭಾವಬಂಧಿಯಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಮೂಲ ಚಹರೆಗಳುಳ್ಳ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಭಾವವನ್ನು ತುಂಬುವ ಕುಸರಿ ಕೆಲಸ ತುಂಬ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಆಗ ಓದುಗನ ಎದುರಿಗೆ ಮೈದಳೆಯುವ ಲೋಕ ಅವನ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ನಿಲುಕಿದರೆ; ಆ ಕವಿತೆಯ ಭಾವಬಂಧ ಮೌಖಿಕರ ಶ್ರವಣಕ್ಕೆ ನಿಲುಕುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕವಿ ಕವನದ ಬಂಧದ ಮೂಲಕವೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಬಂಧದ ನೆಲೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಅನವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಯತಛಂದ ಇಲ್ಲವೇ ಮುಕ್ತಛಂದದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಗಳ ಬಂಧ ನಿರ್ಧಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮುಕ್ತಛಂದ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅರ್ಥಲಯಾನುಸಾರಿಯಾಗಿ ಮಾತಿನ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ರೀತಿಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಕವಿ ತನ್ನ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಯಾರಿಗೋ ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಧಾಟಿಯೇ ಬೆಳೆದ ಕಾವ್ಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ದಟ್ಟವಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ಬಳಕೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೊಡನೆ ಸೇರುವ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೇತರ ಅಂಶಗಳೂ ಇವರ ಕವಿತೆಗಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಗೂಡಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತವೆ.

## ೫.೩. ದಲಿತ-ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಂಥಗಳಲ್ಲಿ ದಲಿತ-ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಂಥವು ಒಂದು. ಇದನ್ನು ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೇ ಆಯಾಮ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಂಡಾಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮನೋಧರ್ಮ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ವಿಚಾರಧಾರೆ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ

ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಬದುಕಿನ ಕ್ರೂರ ಮಗ್ಗುಲಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯಲೋಕ ಇದುವರೆಗೂ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಕತ್ತಲ ಲೋಕದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಕೆದಕುವ ಮತ್ತು ಅರ್ಥೈಸುವ ಗಂಭೀರವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯನ್ನು ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೊಂದಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಎಲ್ಲಾ ನಮೂನೆಯ ಶೋಷಣೆ ಮತ್ತು ಕ್ರೌರ್ಯದ ವಿರುದ್ದ ಬಂಡೇಳಬೇಕೆಂದು ಬಂಡಾಯದ ಲೇಖಕರು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. "ಮನುಷ್ಯ ಮನುಷ್ಯರ ನಡುವೆ ಕಲ್ಲಿನ ಕೋಟೆ ಕಟ್ಟುವ, ಅಮಾನವೀಯ ಬದುಕನ್ನು ಹಸನುಗೊಳಿಸುವ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ದಲಿತ-ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಯಿತು. ಬಂಡಾಯ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪೋಲಂಕಿ ರಾಮಮೂರ್ತಿಯವರು ಬಂಡಾಯವೆಂದರೆ 'ದಂಗೆ-ಕ್ರಾಂತಿ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಸಮಾನತೆ ಹಾಗೂ ಅನ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ವಸ್ತು ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು, ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಮತ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ಒಂದು ಪ್ರವೃತ್ತಿ. ಮೇಲಿನ ವರ್ಗದವರಿಂದ ತುಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿರುವ ಸಮಾಜದ ಕೆಳಗಿನ ಸ್ತರವೊಂದು ಮಾತನಾಡಲು ಕಲಿತು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸತೊಡಗಿದಾಗ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದ್ದೇ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಕ್ರೂರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ದ ಯಜಮಾನಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಎಲ್ಲ ಸಂಚುಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೆದ್ದ ಪ್ರಗತಿಪರ ಮನೋಧರ್ಮವೇ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಮೂಲ ಸತ್ವವಾಯಿತು.

ಹೀಗೆ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅದರ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೊಂದವರ ಧ್ವನಿಯಾಗಿದೆ. "ಖಡ್ಗವಾಗಲಿ ಕಾವ್ಯ, ಜನರ ನೋವಿಗೆ ಮಿಡಿವ ಪ್ರಾಣಮಿತ್ರ" ಎಂಬ ಅದರ ಧ್ಯೇಯ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವೂ ಅದೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಶಕ್ತಿ ಖಚಿತವಾಗುವುದು. ಅದರ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ನಾದಗುಣದಿಂದ ಎಂಬುದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಮತ. ಕೇವಲ ನಾವು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಕೆಳವರ್ಗ - ಮೇಲ್ವರ್ಗದವರು ಬಳಸುವ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರೆ ಸಾಲದು, ಅದು ಎಲ್ಲರ ಮನಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅನಾಚಾರಗಳಿಗೆ ಅದು ಪಡಿಮಿಡಿಯಬೇಕು. ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇರಬೇಕು. ಆಗ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾರ್ಥಕ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಮತವನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ೧೯೭೦ರ ನಂತರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ದಲಿತ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಲ್ಲಟವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಿಂತ ಕಾವ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿತೆನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಒಂದು ಕಲೆ, ಕೇವಲ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಅರಿತಿದ್ದರು.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ದಲಿತ-ಬಂಡಾಯ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ದಲಿತ-ಬಂಡಾಯ ಕಾವ್ಯ ಹೇಗೆ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಗುಣದಿಂದ, ಅವು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಆಕರ, ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದು ಜನರನ್ನು ತಲುಪುವಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸಹಾಯವಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಗಮನಹರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ದಲಿತ-ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಗಮವನ್ನು ಸಾರಿದ್ದು ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳೇ ಆದರೂ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾದದ್ದು ಕಾವ್ಯವೇ. ಈ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ಫೋಟಿಸಿದ್ದು ಸಿದ್ದಲಿಂಗಯ್ಯನವರ "ಹೊಲೆ ಮಾದಿಗರ ಹಾಡು" (೧೯೭೫) ಕವನ ಸಂಕಲನ ಪ್ರಕಟವಾದೊಡನೆ. ತನ್ನ ಸಂಕಲನದ ಕವನಗಳನ್ನು 'ಹಾಡುಗಳು' ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡ ಸಿದ್ದಲಿಂಗಯ್ಯ ಸಂಕಲನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ "ಇವನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ, ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಹಾಡಿದಾಗ, ಓದಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ನನ್ನ ರಚನೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹಠದೊಂದಿಗೆ ಹೊಸ ಆಕೃತಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ತುಳಿತಕ್ಕೊಳಗಾಗಿದ್ದ ದಲಿತರ ನೋವು, ತಳಮಳ, ಸಿಟ್ಟು, ದುರಂತ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಸಿಟ್ಟುಕಾರುತ್ತ ಅಕ್ಷರಲೋಕವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. ಈ ಕಾವ್ಯವು ನವೋದಯದಿಂದ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೂ, ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಪದಸಮುಚ್ಚಯಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಸುವು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ದಲಿತರ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಆ ಪರಿಸರದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಹೊಸ ಲಯವಿನ್ಯಾಸ, ಗೇಯಗುಣ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಜನರಲ್ಲಿ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಅನುರಣನಗೊಂಡು ಅವರ ಶಕ್ತಿ ಒಂದಾಗಲಿಕ್ಕೆ ರಹದಾರಿಯಾಯಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ

"ಇಕ್ರಲಾ ವದೀರ್ಲಾ
ಈ ನನ್ ಮಕ್ಕಳ ಚರ್ಮ ಎಬ್ರಲಾ
ದೇವ್ರು ಒಬ್ನೇ ಅಂತಾರೆ
ಓಣಿಗೊಂದೊಂದು ತರಾ ಗುಡಿ ಕಟ್ಸವ್ರೆ
ಎಲ್ಲಾರು ದೇವ್ರು ಮಕ್ಳು ಅಂತಾರೆ
ಹೊಲೇರ್ನ ಕಂಡ್ರೆ ಹಾವ್ ಕಂಡಾಂಗಾಡ್ತಾರೆ"[೧೧]

ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದವರ ಮುಖಕ್ಕೆ ರಾಚುವ ಈ ಕವನ ಅದೇ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ದಲಿತರ ಸ್ವಾಭಿಮಾನವನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಅವರು ಹೊಸ ಉಪಮೆ, ರೂಪಕ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ

"ನನ್ ಮ್ಯಾಲೆ ನಿತ್ಕಂಡ್ ತುಳೀತಿರೋ ಈ ಬಂಗ್ಲೆ
ಕ್ಯಳೀಕ್ ಬೀಳಂಗೆ
ಸೌದೆ ಸಿಗದಂಗ್ ಸಿಗಿತಿನಿ, ಸಾವ್ಕಾರಿ ಮಯ್ಯ
ಕಳ್ಳುಪಚ್ಚಿ ಬಗಿತಿನಿ, ಕುಟ್ತಿನಿ
ಗಂಟ್ಲೊಳೆ ಕೊಬ್ಬ
ಕುಡಿತಿನಿ ಗಟಗಟ, ಹ್ಯಂಡ ಕುಡ್ದಂಗೆ

ಸಾವ್ಕಾರಿ ರಕ್ತನ
ನಾ ಮೂಳೆ, ನಾ ಇಂಗೇ ಇರಲ್ಲ
ಕೂಗ್ತಿನಿ, ಸಿಡಿತಿನಿ, ಮನುಷ್ಯ ಆಯ್ತಿನಿ"[೧೨]

ಇಂಥ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಸಮಕಾಲೀನ ಜಗತ್ತು ಬೆಚ್ಚಿಬಿದ್ದದಂತೂ ಸತ್ಯ. ದಲಿತರ ವಾಸ್ತವ ಬದುಕಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಮೇಲಿನಂತೆ ರಚಿಸುವ ಸಿದ್ದಲಿಂಗಯ್ಯ ಒಟ್ಟಾರೆ ಜನವರ್ಗವನ್ನು ಕುರಿತು ರಚಿಸುವಾಗಲೂ ಅವರ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಳಕಳಿಯನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಕಾಣಬಹುದು.

"ಬಡ್ಡಿಯನ್ನು ತೆತ್ತೋರು ಭಾಷಣಗಳ ಬೆಂಕಿಯಲ್ಲಿ
ಬೆಂದು ಬೂದಿಯಾದೋರು ನನ್ನ ಜನಗಳು
ಪರಮಾತ್ಮನ ಹೆಸರು ಹೇಳಿ ಪರಮಾನ್ನ ಉಂಡ ಜನಕೆ
ಬೂಟುಮೆಟ್ಟು ಹೊಲೆದೋರು ನನ್ನ ಜನಗಳು"

ಹೀಗೆ "ಹೊಲೆ ಮಾದಿಗರ ಹಾಡು' ಸಂಕಲನ ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶರೀರಕ್ಕೆ ಹೊಸ ರಕ್ತದ ಭಾಷ್ಯ ಬರೆಯಿತು. ಕವಿಯ ಎರಡನೆಯ ಕವನ ಸಂಕಲನ 'ಸಾವಿರಾರು ನದಿಗಳು' (೧೯೭೯) ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ನಡುವೆ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಸಾಮರಸ್ಯ ಸಾಧಿಸಿದ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು ಉದಾಹರಣೆಗೆ

"ಕಪ್ಪುಮುಖ ಬೆಳ್ಳಿಗಡ್ಡ ಉರಿಯುತ್ತಿರುವ ಕಣ್ಣುಗಳು
ಹಗಲು ರಾತ್ರಿಗಳನು ಸೀಳಿ ನಿದ್ದೆಯನ್ನು ಒದ್ದರು
ಕಂಬಳಿಗಳ ಕೊರಗದವು ಎದ್ದೇಳುವ ರೊಚ್ಚಿಗೆ
ಭೂಕಂಪನವಾಯಿತು ಅವರು ಕುಣಿದ ಹುಚ್ಚಿಗೆ
ಇರುವೆಯಂತೆ ಹರಿವ ಸಾಲು ಹುಲಿಸಿಂಹದ ಧ್ವನಿಗಳು
...................
ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಗಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿ
ಬೇಲಿ ಮೆಳೆಯ ಮರೆಗಳಲ್ಲಿ
ಯಜಮಾನರ ಹಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಧಣಿಕೂರುವ ಪಟ್ಟದಲ್ಲಿ
ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ನನ್ನ ಜನ ನೀರಿನಂತೆ ನಿಂತರು"[೧೪]

ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಭಾಷೆ, ಛಂದಸ್ಸು, ಪ್ರತಿಮೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸದಾಗಿ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ "ನನ್ನ ಜನ ನೀರಿನಂತೆ ನಿಂತರು" ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಜಾತ್ಯತೀತತೆ, ಸಮಾನತೆಯ ಭಾವವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಸಹಜವಾದ ಭಾವಬಂಧ ಸಹೃದಯರ ಮನದಾಳದಲ್ಲಿ ಮಿಡಿಯುವಂತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಿದ್ದಲಿಂಗಯ್ಯನವರ

'ಬೆಳ್ಳಿಯ ಹಾಡು', 'ಕೆಂಪೂಸೂರ್ಯ', 'ದಲಿತರು ಬರುವರು', 'ಬಿದ್ದಾವು ಮನೆಗಳು', 'ಕಂಡೆ-ನನ್ನವಳ ಒಂದು ದಿವಸ' ಮುಂತಾದ ಕವನಗಳು ತಳ ಸಮುದಾಯದ ಬದುಕಿನ ವಿವಿಧ ಮಗ್ಗುಲಗಳ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ದಲಿತ-ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನ್ನ ನೋವನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಲು ಮತ್ತು ಇತರರಿಗೆ ಅದರ ವೇದನೆ ತಿಳಿಯಬೇಕಾದ ಸಮರ್ಥವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಮನಗಂಡು ಕಾವ್ಯವನ್ನೇ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಕವಿಗಳು ಬರೆದರಾದರೂ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಖರತೆ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ ಜನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮುಂದೆ ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆ, ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ, ಕಂಬಾರರ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿವರವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲಾಗಿದೆ.

### ೫.೪. ಕುವೆಂಪು

ಕುವೆಂಪು ಈ ನಾಡುಕಂಡ ಅದ್ವಿತೀಯ ಕವಿ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡುವಾಗ ಕುವೆಂಪು ಅವರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಬಹುಶಃ ಮಾತನಾಡಲಿಕ್ಕಾಗದು; ಅಂತಹ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ಕವಿ ಕುವೆಂಪು. ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ವಿಮರ್ಶೆ ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಮಾನ್ಯವಾದ ಮತ್ತು ಸರ್ವಕಾಲಿಕವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಯಾವುದೇ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಇವರ ಹೆಸರು ಹೇಳಕೇಳದೆ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ಕವಿ. ಇದುವರೆಗೂ ಕುವೆಂಪು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ ವಿದ್ವಾಂಸರ, ವಿಮರ್ಶಕರ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ಅವರ ಪದ್ಯಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವೊಂದು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮರು ಆಲೋಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಆಲೋಚನೆಯ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ ನಾದ-ಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳು. ನಮಗೆ ನವೋದಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆ, ಮಾಸ್ತಿ, ಗೋಕಾಕ್ , ಪು.ತಿ.ನ, ಕುವೆಂಪು ಮುಂತಾದ ಕವಿಗಳ ಯಾದಿಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಇವರೆಲ್ಲ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದವರು. ಮತ್ತು ಈ ಸಂದರ್ಭದ ಎಲ್ಲಾ ಕವಿಗಳು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮತ್ತು ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದಂತಹವು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕೈ ತೊಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ, ಆಯಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪರಿಸರ, ಅವರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ಕವಿಗಳ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಇವುಗಳ ಕುರಿತು ಒಂದು ತೆರನಾದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರೆ ಉಳಿದ ಒಳಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರದೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಆ ಒಳಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಎಳೆದು ತರಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಕುವೆಂಪುರವರ ಪದ್ಯಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಒಂದು ವಿದ್ವತ್ ವಲಯ ಅಂತ ಏನು ನಾವು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಆ ವಿದ್ವತ್ ವಲಯದಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ನಿಂತಷ್ಟು ಮತ್ತು ಸ್ಫುರಿಸಿದಷ್ಟು ಸಾಮಾನ್ಯ ಓದುಗ ವಲಯ ಹಾಗೂ ಕೇಳುಗ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಗೈರು ಹಾಜರಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಹಲವು. ಅವು ಅವರು ಅರಸಿಹೋದ ಶಿಕ್ಷಣ. ಅವರು ಶಿಕ್ಷಣ ಕಲಿತ ವಾತಾವರಣ ಮತ್ತು ಅವರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯರು ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಲಾರರು ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಹಿಂದಿನ ವಿವೇಕವನ್ನು ಅರಿತು ಅವರು ಜಾರಿದ್ದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಾದರಿಯ, ಒಂದು ಶಿಸ್ತು ಬದ್ಧವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾದರಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಅವರಿಗೆ ನಮ್ಮ ದೇಸೀ ಕವಿಗಳು, ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ದಾಸರ ಪದಗಳು, ವಚನಗಳು, ತತ್ವಪದಗಳು, ಅವರ ನೆನಪಿಗೆ ಬಂದರೂ; ಬಾರದೆ ಹಾಗೆ ಮರೆಮಾಚಿದವು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಅವರ ವಿದ್ವತ್‌ನ್ನು ಕುರಿತು ಉಪೇಕ್ಷೆ ಮಾಡಿದುದಾಗಿರದೆ, ಬೇಂದ್ರೆ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ, ಕಂಬಾರ ಇವರ ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ಫುರಿಸಿದಷ್ಟು, ದಕ್ಕಿದಷ್ಟು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ಫುರಿಸಲಿಲ್ಲ, ದಕ್ಕಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಖೇದದ ಸಂಗತಿ. ನಮಗೆ ಬೇಂದ್ರೆ, ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ, ಕಂಬಾರರು ಭಾವುಕ ಕವಿಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದರೆ ಕುವೆಂಪು ನಮಗೆ ಭಾವುಕ ಕವಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸದೇ ಒಂದು ಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ವಿದ್ವತ್, ಪಾಂಡಿತ್ಯಬಲ್ಲ ಕವಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಮಗೆ ಅದರ ಪದ್ಯಗಳು ಬೇಗನೆ ಕೇಳಿದೊಡನೆ ಮನಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಥಟ್ಟನೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ವಿದ್ವತ್ತನ್ನು ಭಯಸುವ ಕವನಗಳು, ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮಾನಸಿಕ ತಯಾರಿಯನ್ನು ಅವು ಕೇಳುತ್ತವೆ. ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಓದುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಅವರ ಕವಿತೆಯೊಳಗೆ ದಾರಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ, ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್., ಕಂಬಾರರಂತೆ ಭಾವಕ್ಕೆ ಸಿಗದೆ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗೆ ಸಿಗುವ ರಚನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅವರ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಹಾಡುವಾಗಲೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷೆ ಪಡುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹಾಡುಗಾರ ಧ್ವನಿಯನ್ನು(ಗೇಯಗುಣವನ್ನು) ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಧ್ವನಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಗೇಯ ಗುಣ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ ಕುವೆಂಪುರವರು ಯಾಕೆ ನಮಗೆ ಭಾವಕವಿಯಾಗಿ, ಗೇಯಕವಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನವೋದಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಹೊಸ ಹೊಸ ಛಂದೋಲಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಹೊಸ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೆ ಯಾಕೋ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಹತ್ತಿರ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಬಹಳವಾಗಿ ಸುಳಿಯಲೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿ.

ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ರೈತಾಪಿವರ್ಗದ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿ, ಮೈಸೂರು ನಗರಕ್ಕೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಜನೆಗಾಗಿ ಹೋದವರು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಶೂದ್ರ'ರಾದವರು ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಕಲಿಯಲಾರರು,

ಅವರಿಗೆ ಅದರ ಗಂಧವೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಸವಾಲಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಬಳಿಸಿಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸಿರಲಿಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಹಾಗೆನೇ ಅವರಿಗೆ ಅಧುನಿಕದಿಂದಾದ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುವಲ್ಲಿ ಅವರ ಮಾದರಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠವಾದುದೇ ಆಗಿದೆ. ಇದು ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಮಾದರಿಯದು. ಆ ಶಿಷ್ಟವನ್ನೇ ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಹೆಚ್ಚು ತೆರೆದುಕೊಂಡರು. ದೇಸೀ, ಜಾನಪದಮಟ್ಟು, ಹಾಡಿನದಾಟಿ ಎಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವಂಥದ್ದು.

ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವಿತೆಗಳು ಕೇವಲ ಸೌಂದರ್ಯ ನಿಷ್ಠೆಯ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ರಚನಾ ಕೌಶಲದ ಬೆರಗಿನಲ್ಲಿ ಓದುಗರನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಹಿಂದೆ ಗಟ್ಟಿಮುಟ್ಟಾದ ವೈಚಾರಿಕತೆಯೊಂದು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಎರಡರ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನಿದ್ದರೂ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾದದ್ದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಈ ಎರಡರ ಉದ್ದೇಶವೂ ಮನುಷ್ಯನ 'ಏಕತೆ'ಯ ಪರವಾಗಿ ತುಡಿಯುವ ಕಾಳಜಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯನಿಷ್ಠೆ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ನಿಲುವು ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆಗಳು ಒಂದರಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದಂತೆ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿವೆ.

ಕನ್ನಡಪರ, ಕರ್ನಾಟಕೀಕರಣ, ಕನ್ನಡತ್ವ, ಭರತಮಾತೆ ಮತ್ತು ಪರಕೀಯರಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಾಗಿ ಅವರ ಪದ್ಯಗಳು ತುಂಬ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದವು. ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ನಗರೀಕರಣದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ತಂದರು. ಅದೇ ರೀತಿ ಕನ್ನಡ ಏಕೀಕರಣ, ಭಾರತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ಅವರ ಪದ್ಯಗಳು ಕನ್ನಡಿಗರ ಮನಸ್ಥಿತಿಗೆ ಒಡಿಸಿ ಪ್ರೇರಕಶಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಬಹುಪಾಲು ಪದ್ಯಗಳು ಜನಸಾಮಾನ್ಯ ರಿಂದ ದೂರವೇ ಉಳಿದವು.

ನಾಡು-ನುಡಿ-ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳು ತುಂಬ ಭಾವ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

೧ "ಬಾಗಿಲೊಳು ಕೈಮುಗಿದು ಒಳಗೆ ಬಾ, ಯಾತ್ರಿಕನೆ
ಶಿಲೆಯಲ್ಲವೀ ಗುಡಿಯು ಕಲೆಯ ಬಲೆಯು |
ಕಂಬನಿಯ ಮಾತೆಯನು ಎದೆಯ ಬಟ್ಟಲೊಳಿಟ್ಟು
ಧನ್ಯತೆಯ ಕುಸುಮಗಳನರ್ಪಿಸಿಲ್ಲಿ...

.....................

ಕುಶಲತೆಗೆ ಬೆರಗಾಗಿ ಮೂಕವಾಗಿದೆ ಕಾಲವಿಲ್ಲಿ |
ಮೂರ್ಛೆಯಲಿ ಮೈಮರೆತು ತೇಲುವುದು ಭೂಭಾರವಿಲ್ಲಿ |"[೧೫]

೨. "ಭಾರತಾಂಬೆಯೆ, ಜನಿಸಿ ನಿನ್ನೊಳು ಧನ್ಯನಾದೆನು, ದೇವಿಯೆ
ನಿನ್ನ ಪ್ರೇಮದಿ ಬೆಳೆದು ಜೀವವು ಮಾನ್ಯವಾದುದು, ತಾಯಿಯೇ"[೧೬]

೩. "ಅದರಿಂದೆ ದಾರಿಯೆಡೆ
ಚೆಲುವಿರಲು ನೋಡಿ ನಡೆ;
ಗಾನವಿರೆ ಆಲೈಸು : ಕಲೆಯಿರಲು ಓಲೈಸು ಸಡ್ಡೆಯಿಂದೆ
ಮೂಡೆ ನೇಸರು ನೋಡು
ನಾಡ ಬಣ್ಣಿಸಿ ಹಾಡು,
ಹಾಡಿ ಮುದವನು ಹೀರಿ ಜನಕೆ ಹರುಷವ ಬೀರಿ ತೇಲು ಮುಂದೆ
ಹಾಡು ಗೆಳಯನೆ, ಹಾಡು
ಹಾಡಿನಿಂದಲೆ ನಾಡು
ಕಣ್ದೆರೆದು ನೆಚ್ಚುದಿಸಿ ಕೆಚ್ಚಿನಿ ನಿನ್ನ ಹಿಂಬಾಲಿಪಂತೆ |
ಹಾಡೆ ಬಾಳಿಗೆ ಭಕ್ತಿ
ಹಾಡೆ ಜೀವ ಶಕ್ತಿ
ಹಾಡು, ಜನ್ಮದ ಭಾರವಳಿದು ಕರ್ಮದ ಹೊರೆಯು ಕರಗುವಂತೆ"[೧೭]

ಕೆಲವೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಹಾಡಿನ, ಭಾವದ ಮತ್ತು ನಾದ-ಲಯದ ಬಗೆಗಿನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದಾದರೆ ಕುವೆಂಪು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಹಾಡಿಗೆ ಒಲಿದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಬೇಗನೇ ತಿರುಗಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾವದ, ಗೇಯದ ಕಡೆಗೆ ತರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಕುವೆಂಪುರವರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾದವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ನಾವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಎಂಬಂತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರೊಂದಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇರಣಶಕ್ತಿ, ಭಾವಶಕ್ತಿ, ಚೇತನಶಕ್ತಿ, ಚಲನಶೀಲ ಶಕ್ತಿ, ಬೀಜಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ನಾದವು 'ಗುಮ ಗುಮ ಗುಮ' ಎಂದು ಜೇನುರಾಣಿಯಂತೆ ಒಂದು ಲಯವನ್ನು, ಒಂದು ತಾಳವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ಆ ತಾಳ-ಲಯ-ನಾದಗಳಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳು ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಬೀಜಸ್ಥಿತಿಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಜೇನುಹುಳುಗಳ ರಾಣಿ ಹೊರಟೊಡನೆ ಅದರ ಒಂದೆ ಹುಳುಗಳ ಪರಿವಾರ ಸಾಲುಗಟ್ಟುವಂತೆ, ಶಬ್ದ ಪ್ರಾಸಗಳು ಭಾವದ ಜೊತೆಗೆ ಬರುತ್ತವೆ.

ಆಗ ಆ ಪ್ರಾಸಗಳು ಒಂದು ರೀತಿ ಮಾರ್ಧವತೆಯನ್ನು ತರುತ್ತವೆ. ಆ ನಂತರದ ಸಾಲು ಮಿಂಚಿ, ಮಾಯವಾಗುವ ಮಂದಹಾಸದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಗುಳು ನಗೆಯು ಮಿಂಚುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಆಗಮನ-ನಿರ್ಗಮನಗಳು ಸತತವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ಮಂದಹಾಸ ಯಾರದು? ಅದರಿಂದ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ಭಾವನೆ ಸಂತೋಷ, ಅದು ಯಾರದು? ಕವನಾವತಾರನಾದ ಕ್ಷಣ ಸಮೀಪಿಸಿತಲ್ಲಾ ಎಂದು ಆನಂದ ತುಂದಿಲನಾಗಿರುವ ಕವಿಯದೇ? ಹಾಗಾದರೆ ಅದು ಯಾಕೆ ಮಾಯವಾಗಬೇಕು? ಅಥವಾ ಈ ಮಂದಹಾಸದ ಲಯ ಕೂಡ ಮೂಡುತ್ತಿರುವ ಕವಿತೆಯ ಲಯಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಪರಿಳಿತಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದೆಯೇ? ನೀರಿನೊಳಗೆ ಮೀನು ಚಲಿಸಿದಾಗ, ಸೂರ್ಯಕಿರಣಗಳಿಗೆ ಒಡ್ಡಿದ ಅದರ ಮೈ ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗುವಂತೆ ಅಥವಾ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ 'ವಿದೇಹ ಭಾವ'ಕ್ಕೂ 'ಶಬ್ದ'ಕ್ಕೂ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾದ ಆತಂಕ-ಆನಂದ-ದ್ವಂದ್ವಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ಲಯವು ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾದಾಗ ಮಂದಹಾಸದಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾಗಿರಬಹುದೇ? ಹೌದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಮುಂದಿನ ಮಾತು ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸದ ಸಹಚರಿಯಾದ ಭೃಂಗ ಸಂಗೀತ ಹೇಗೆ ಇತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಕವಿತೆಯ ನಾದ ಶರೀರದ ವರ್ಣನೆಯೂ ಹೌದು. 'ಏನು ಏನು? ಮತ್ತು ಜೇನು ಜೇನು?' ಎಂಬ ಪುನರಾವರ್ತಿತ ಎರಡು ಮಾತುಗಳ ಮುಂದೆಯೂ ಪ್ರಶ್ನೆ ಚಿಹ್ನೆ ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮೊದಲ ಮಾತು ಎರಡನೆಯ ಮಾತಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಉತ್ತರವಲ್ಲ. ಎರಡೂ ಕೂಡ ನಾದಶರೀರವನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿದರ ಉದ್ಗಾರಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ತಾನೇ ರಸಿಕನಾಗಿ ತನ್ನೊಳಗೆ ಕವಿತೆ ಮೂಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ತನ್ನಮಟ್ಟಿಗೆ ಕವಿಗೂ ಆಶ್ಚರ್ಯ. ಎಲಾ, ನಾನೆಂತು ಈ ಕವಿತೆ ಬರೆದೆ? ಅದು ಯಾರದೋ ಪ್ರಸಾದ! ಹಾಡುವವರು ಯಾರೋ ಏನೋ? ನನ್ನ ಕಂಠದಿಂದ ಯಾರೋ ಒಡಮೂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಹಾಗೆ ಮುಂದೆ ಇದು ಏನಿರಬಹುದು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಜೇನಿನ ಹಾಗೆಯಲ್ಲವೇ ಎಂಬ ಉತ್ತರವನ್ನೂ ಅವನೇ ಕೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ನೀಡುವ ಅನುಭಾವ ಶಂಕನಾದದಂತಹ ಓಂಕಾರವು ಕೊಡುವ ಸುಖಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಕಡಿಮೆಯೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕವಿತೆಯ ನಾದವಾಗಿಯೇ ಮೈದಳೆಯುವ ಸೋಜಿಗದ ಹಂತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾದೋಪಾಸನೆಯ ಗುರಿ ಆನಂದ ಹಾಡಿನ ಕವಿಗೆ, ಕೇಳಿದ ಸಹೃದಯನಿಗೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾದವು ಏಕತಾನವೆಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗೆ ಉತ್ತರವೋ ಎಂಬಂತೆ ಮುಂದಿನ ನುಡಿಯು ರಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದ, ನಾದಲೀನವಾಗಿದ್ದ ಕವನವು ತನ್ನ ಬಾಳನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು

ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿಸಲು ಬಯಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಲು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆ ಬೇಕು. ಕವನಕ್ಕೆ ಭಾವಕೋಶ ಮೂಡಬೇಕು. ಇವೆರಡು ಸಂಗತಿಗಳು ಫಲಿಸುವುದು ಉಸಿರು ಶಬ್ದಗಳ ರೂಪ ತಾಳಿದಾಗಲೇ.

ನಾದದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ತಂದು, ಇನ್ನೊಂದು ಬದಿಗಿರುವ ಭಾವದ ಕಡೆಗೆ ಈಗ ಗಮನಹರಿಸಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಿಂತರೆ ಕವಿತೆಯು ಸಂಗೀತವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ನಾದ ಶರೀರಕ್ಕೆ ಶಬ್ದಶರೀರವು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗದೇ ಕವಿತೆಯಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಆ ಶಬ್ದಗಳಾದರೂ ಏನನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ? ಕವನ ಹುಟ್ಟುವ ಮೊದಲು ಅನಭಿವ್ಯಕ್ತಭಾವಗಳು ಏನನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ? ಕವನ ಹುಟ್ಟುವ ಮೊದಲು ಅನಭಿವ್ಯಕ್ತಭಾವಗಳು ಕವಿಯ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾದಿರುತ್ತವೆ. ಅವು ಏನೆಂದು ಅವನಿಗೂ ತಿಳಿಯದು. ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಹಾಗೆಯೇ ಅಲ್ಲವೆ? ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಗೀತೆಯನ್ನು ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಏನು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಹಾಗೆ ಅದನ್ನು ಗುನುಗುತ್ತಿರುವಂತೆ, ಹಾಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಅನೇಕ ಭಾವಗಳು ಸಂವಹನ ಮಾಡಬಲ್ಲ; ಮಾತಾಗದೆ ಮೂಕವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದರಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ಹಾಡು ಹಾಡಾಗದೆ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾದ ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆ ಮೂಕಭಾವಯಂತ್ರವು ತನ್ನ ಸುತ್ತ ತನಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಹಾಗೆ ತಿರುಗುತ್ತಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆಗ ಕವಿ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಕೊರಳಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಗಿಡಗಂಟೆಯಾದರೆ ಅವನು ಹಕ್ಕಿಯಾಗಿ ನಮ್ಮ ಹಾಡು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ಭಾವಗಳ ಲೋಕ ಅಪರಿಮಿತ ಗಹನ ಶಬ್ದಗಳ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಾದರೋ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದು, ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ವಚನಕಾರರು 'ಶಬ್ದದ ಲಜ್ಜೆಯ ನೋಡಾ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದು. ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಕವಿಗಳು ಬಲ್ಲರು. ನಾದದ ಸಾಹಚರ್ಯದಿಂದ ಮಾತನ್ನು ಮಂತ್ರವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಬಹುದೆಂದು ಅವರ ನಂಬಿಕೆ. ಇಂಥ ನಾದಪರತೆಯುಳ್ಳಂಥ ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆಗೂ ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ತೋರುವುದು ಈ ಮೇಲಿನ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ. ಆದರೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೆ ಲಯದ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತವಿದೆ ಆದರೆ ನಾದಮಯವಾಗಿ ಹಾಡಲಾರರು. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಲಯವು ತುಂಬ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆ ಲಯದ ಮೇಲೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಭುತ್ವವಿದೆ. ಅವರ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. 'ಬಿತ್ತರದಾಗಸ', 'ಸಾಲಾಗಸೆದಿರೆ' ಮುಂತಾದ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಗಿರಿ. ಪರ್ವತಗಳ ವಿಶಾಲತೆಯನ್ನು ದೀರ್ಘಸ್ವರಗಳ ಮೂಲಕ ಧ್ವನಿಸಿದರೆ, 'ಕಿಕ್ಕಿರಿದಡವಿಗಳಂಚಿನ ನಡುವೆ' ಎಂಬ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಮರಗಳ ನಿಬಿಡತೆಯನ್ನು ಅಕ್ಷರಗಳ ನಿಬಿಡತೆಯ ಮೂಲಕ ಧ್ವನಿಸುತ್ತಾರೆ ವಿನಃ ನಾದದಿಂದಲ್ಲ 'ನದಿ ಹರಿದಿತ್ತು; ಬನ ನಿಂತಿತ್ತು' ಎಂಬ ಸಾಲನ್ನು 'ನಿರ್ಜನ ದೇಶದ ನೀರವ ಕಾಲಕೆ' ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗಲೂ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಲಯದ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೆ ಆ ಭಾವದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲ

ವೆಂದಲ್ಲ. ಅವರು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಶಬ್ದಗಳ ನಿಬಿಡತೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಆಟವಾಡಿದಷ್ಟು ಭಾವದ, ಗೇಯದ ಜೊತೆಗೆ ಬೆರೆಯುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ಕುವೆಂಪು ಒಂದಿಷ್ಟು ದೂರ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ.

ಕುವೆಂಪುರವರ ಕವಿತೆಯ ಮೇಲಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ದೋಷಾರೋಪ ಅವರ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯದ 'ಸರಳ ರೇಖಾಗತಿ'ಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪುರವರ ಭಾವ, ಲಯ, ನಾದವನ್ನು ರೂಪಿಸಿರುವುದು ಅವರವರ ಬಾಲ್ಯದ ಲೋಕ ಎನ್ನಬಹುದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ನಾದ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು, ಅವರ ಬಾಲ್ಯವನ್ನು ಆವರಿಸಿರುವ ಸಂಗೀತಾತ್ಮಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸರ. ಹಾಗೆಯೇ ಅವರ ಲಯದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕೂಡ. ಬಾಲ್ಯದ ಕೋಪ, ತಾಪ, ವಾತ್ಸಲ್ಯ, ಕಾಮನಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರೇಮ, ವಿರಹ, ಸಾವು, ನೋವಿನ, ಹಸಿವಿನ ಧ್ವನಿತಗಳೇ ಆಗಿವೆ.

ಶ್ರೀ ಎನ್ಕೆಯವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ "ಮನೆಯಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯ ಬಾಯಿಂದ ಹೊರಸೂಸಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಉದಯರಾಗದ ಭಕ್ತಿಗೀತೆಗಳು, ಪಾರಂಪರಿಕ ಹಾಡುಗಳು, ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು, ಮರಾಠ ಸಂತರ ವಚನಗಳು, ಅಭಂಗ ಮುಂತಾದವು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸಿದವು. ಹೃದಯ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿದವು."[೧೮] ಆದರೆ ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯದ ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸವು ಬೇರೆ ಬಗೆಯದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದರ ಭಾವ ವಿನ್ಯಾಸವು ಕೂಡ ಕುವೆಂಪುರವರ ಒಂದು ನೆನಪಿನ ಸಾಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

"ಕಾರ್ತಿಕ ಮಾಸದಲ್ಲಿ, ದಿನವೂ ಕತ್ತಲಾಗುವ ಹೊತ್ತು ಅವರು ಸಂಪಿಗೆ ಮರದ ಬುಡದಲ್ಲಿ ಮನೆಯ ಅಡಕೆ ತೋಟದ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟಿರುತ್ತಿದ್ದ ಉದ್ದಗಳುವಿನ ತುದಿಗೆ ಹಗ್ಗದ ಮೂಲಕ ಏರಿಸಿ ಕಟ್ಟಿ, ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲಾ ಉರಿಯುವಂತೆ ಮಾಡಿರುತ್ತಿದ್ದ, ಗಾಳಿಗೆ ಆರದಂತೆ ಭದ್ರಪಡಿಸಿದ್ದ, ಲಾಂದ್ರದ ದೀಪ, ಎರಡೂವರೆಯೋ ಮೂರೋ ಅಡಿಗಳೆತ್ತರದ ನಾವು ಬಾನೆತ್ತರಕ್ಕೇರುತ್ತಿದ್ದ ಆ ದೀಪವನ್ನು ನೋಡುತ್ತ, ಒಂದು ಅಸೀಮ ಅನಂತತೆಯನ್ನೇ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದೆವು. ನಮ್ಮ ಮರ್ತ್ಯಸ್ಥ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಆ ದೀಪ ಏರುತ್ತೇರುತ್ತಾ ಅಮರ್ತ್ಯ ಲೋಕೋನ್ನತವಾಗಿ ತೋರುತ್ತಿತ್ತು. ಆಕಾಶಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟ ಮುಟ್ಟ ಇನ್ನೇನು ನಕ್ಷತ್ರಕ್ಕೆ ತಗುಲಿಯೇ ಬಿಡುತ್ತದೆ ಎಂಬಂತೆ ಭಾಸವಾಗಿ ಹಿಗ್ಗುತ್ತಿತ್ತು ನಮ್ಮ ಪುಟ್ಟ ಹೃದಯ. ಅಜ್ಜಯ್ಯನ ಆ ಕಾರ್ತೀಕ ದೀಪದ ಆರೋಹಣ ನಮಗೆ ಒಂದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸ್ವರ್ಗಾರೋಹಣದಂತೆ ನಮ್ಮ ಚೇತನದ ಅಭೀಪ್ಸೆಯ ಊರ್ಧ್ವಗಮನ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿತ್ತೋ ಏನೊ!"[೧೯]

ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯದ 'ನಾದರಾಹಿತ್ಯ'ಕ್ಕೆ ಅವರು ಬಾಲ್ಯವನ್ನು ಸುತ್ತುವರಿದಿದ್ದ ವನರಾಶಿ ಮತ್ತು ಬೆಟ್ಟ, ಕಣಿವೆಗಳ ಮೌನ, ಗಂಭೀರ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ಇಲ್ಲಿನ ನಾದದ ಸ್ವರೂಪ,

ಪ್ರಾಕೃತಿಕವಾದ ಮೌನ ಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳೇ ಎನ್ನಲೂಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಮೌನ ಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳೇ ತಮಗೆ ಸುಸಂಗತವಾದ ಭಾವ ಲಯಗಳೊಡನೆ ಐಕ್ಯವಾಗುವುದು. ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಅವರ ಅಂತರಂಗದ ಭಾವ ಬೇರೆ ಏನನ್ನೋ ಹುಡುಕುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಕುವೆಂಪು ಭಾವಜೀವಿಯಾಗದೆ ತಾತ್ವಿಕಜೀವಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಕೇಳುಗ ಹೃದಯದಿಂದ ದೂರವಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಲೂ ಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೆ ಅವರ ಹುಟ್ಟೂರಲ್ಲಿ ಬಹುಜನ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ದೂರವಿದ್ದು ಸಮಾಜದ ಬಹುಜನರ ಮನದಂತರಾಳದ ತಳಮಳಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗದೇ ಇದ್ದದ್ದು ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಆನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಅವರ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬಿತ್ತರಿಸಿದಾಗಲೂ ಕೇವಲ ನಾಡು-ನುಡಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸ್ವತಂತ್ರ, ಸ್ವಾಭಿಮಾನ ಇಂಥವುಗಳ ಬಗೆಗೇನೆ ಹೊರತು ಬೇರಾವು ಅಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ.

ಹೀಗಾಗಿ ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಭಾವ-ಲಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ದಟ್ಟ ಅರಣ್ಯವಲ್ಲ. ಕತ್ತರಿಸಿಟ್ಟ ಉದ್ಯಾನವನದ ಸ್ವರೂಪದ್ದು. ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿಟ್ಟ ಪದಾರ್ಥದ ಸ್ವರೂಪದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದ ಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥ ಹಾಗೂ ವಿಚಾರ ಮುಖ್ಯ. ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆಗಿಂತ, ನಿಯಂತ್ರತೆ ಹಾಗೂ ಉದ್ದೇಶಪೂರಿತ ಹಿಡಿತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾದವೆಂಬುದು ಉಳಿಮುಟ್ಟದ ಉದ್ಭವ ಮೂರ್ತಿ ಇದ್ದಂತೆ. ಕವಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರಭ್ಯಾಸ ಪ್ರತಿಭೆ, ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಕಾವ್ಯಸಂಸ್ಕಾರ ಇವುಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಉತ್ತರಿಸಿ ರಚನೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಉಳಿ ಮುಟ್ಟಲೇಬೇಕು. ಅವರ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ತಂತ್ರವೇ ಅದು. ಅದು ಮಾನ-ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಂದ ಕಟೆದಿಟ್ಟ ಮೂರ್ತಿಯಂತೆ ಇರುವಂಥದ್ದು.

### ೬.೫. ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ

"ನಾದಬೇಕು ನಾದಬೇಕು
ನಾದಾನ ನಾದಬೇಕು
ನಾದಕ್ಕ ಪ್ರತಿನಾದಬೇಕು
ನಾದಾನಃನಾ ಆದಮ್ಯಾಲೆ ಬ್ಯಾರೆ ಯಾಕ ವಾದಬೇಕು"[೨೦]

ಪದವೊಂದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥದ ಜೊತೆಗೆ ಇರುವ 'ನಾದ'ವನ್ನು ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಬದುಕಿನ ನಾದವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದ ಕನ್ನಡದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆಯರು. ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ವಿಚಾರ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಬಹುಶಃ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಮಾತಾಗಿದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಾವ್ಯದೊಂದಿಗೆ ನಡೆಸಿದ ಅನುಸಂಧಾನ ಹೇಗೊ ಹಾಗೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಬದುಕಿನ ಭಾಗವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದ ಬಗೆನೂ ಹಾಗೆ. ಅವರು ಕಾವ್ಯದೊಂದಿಗೆ ನಡೆಸಿದ ಅನುಸಂಧಾನ ತುಂಬಾ ಮಹತ್ವದ್ದು ಮತ್ತು ಪ್ರಸ್ತುತದ್ದು. ನಮಗೆ ಹೊರಗಿವಿಗೆ ಕೇಳುವುದು ಒಂದು ವಿಧವಾದ ನಾದವಾದರೆ

ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ತಟ್ಟುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯದ್ದು. ಹಾಗಾಗಿ ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಬಹಿರಂಗ ಮತ್ತು ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ತಮ್ಮ ಛಾಪನ್ನು ಕವಿತೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮೂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಕವಿ ಹೊರಗಿಂದ ಕಡತಂದಂತೆ ಎನಿಸಿದರೂ, ಅದರ ಆಳದ ಭಾವನೆ ಕನ್ನಡದ ಭಾವವಾಗಿಯೇ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿರುವುದು ಇಡೀ ಅವರ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. 'ನಾದ' ಮತ್ತು 'ಲಯ' ಎನ್ನುವ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವಾಗ ಬಹಳ ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿನೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾದ-ಲಯದ ಬಗೆಗಿನ ವಿವಿಧ ರೂಪರೇಷೆಗಳನ್ನು ಕಳೆದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸುವಾಗ ನಾವು ಬೇರೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾದ-ಲಯ ಎನ್ನುವುದು ಅಂತರಂಗ, ಬಹಿರಂಗವಲ್ಲದೆ, ಇವೆರಡನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಅದರಾಚೆಗಿನ ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ಕರಣಿಸುತ್ತವೆ. ಹೇಗೆಂದರೆ ಹಾಡುವುದು-ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇವೆರಡರ ಆನಂತರ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅನುಭವಗಮ್ಯವಾದ ಲೋಕವನ್ನು ತೆರೆದಿರಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಲೋಕವೇ ಜನರ ಜೀವನ ಬದುಕಿನ ವಿವಿಧ ಮಗ್ಗಲುಗಳ ಛಾಯೆಗಳು. ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಗಳ ಭಾವ-ಭಾಂದವ್ಯ, ಬಂಧ, ನೋವು, ನಲಿವು, ಪ್ರೀತಿ, ದ್ವೇಷ, ಮದ, ಮತ್ಸರ, ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಹಿಂದೆ ನಾದ-ಲಯದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾಳಜಿಯೇನು? ಆ ಕಾಳಜಿಗೆ ಜೀವಾಳವಾದ ಕವಿತೆಯ ಮುಖ್ಯವಾದ ಭಾವವನ್ನೆ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹಾಡುಕವಿಯಾದ ಬೇಂದ್ರೆಯ ಮುಖ್ಯ ಜೀವಾಳ ಇರುವುದು ಅವರ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನ ದಾಟಿಗೆ ಹಾಗೂ ಲಯಕ್ಕೆ ಆ ಹಾಡಿಗೆ ಒಂದು ಗೇಯಗುಣ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆ ಗೇಯಗುಣವೇ ಇಡೀ ಬದುಕಿನೊಂದಿಗೆ ಗುನುಗುನುಗಿ ಮರುಜೀವ ಪಡೆಯುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾನು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಲೇ ಅದಕ್ಕೊಂದು ರೂಪಕೊಡುತ್ತೇನೆ. ಭಾವ ಕೊಡುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಸರಿಯೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಹಾಡಿಗೆ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯೆಂದರೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಮತ್ತು ಹಳ್ಳಿಯ ಬದುಕಿನ ವಿವಿಧ ತ್ರಿಪದಿಗಳ ಭಾವ. ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಳೆದು ಕೇಳಿದ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಹಾಡಿನ ಸೊಬಗಿನ ಸೋನೆಗಳು ಎನ್ನಬಹುದು. ಜೊತೆಗೆ ತಾಯಿ ತತ್ವ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಈ ತಾಯಿತತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅವರೇ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ "ನನಗೆ ನೈತಿಕತೆ ಮೊದಲಾದ ಆದರ್ಶ ಎಂಬುದೇನೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದೆ. ಆದರೆ ನನ್ನ ತಾಯಿ ನನ್ನನ್ನು ಕಾಪಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ತಾಯಿಗೆ ಕೆಡುಕೆನಿಸುವಂಥದ್ದು ಯಾವುದನ್ನು ಮಾಡಬಾರದೆಂದು ನನ್ನ ಆತ್ಮ ಎಚ್ಚರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತಾಯಿ ಎಂಬ ಸೂತ್ರದಲ್ಲೇ ನನ್ನ ಜೀವನ ಪೋಣಿಸಿದೆ. ನನ್ನ ತಾಯಿ ಧಾರವಾಡದ ನಗರದೇವತೆ. 'ಧಾರವಾಡದ ತಾಯಿ' 'ಕನ್ನಡ ತಾಯಿ' 'ಭಾರತ ಮಾತೆ' ನಂತರ ಅರವಿಂದಾಶ್ರಮದ 'ಮದರ್' ಹೀಗೆ ಮಾತೃಪ್ರೇಮದ ಆಕಾರ, ವಿಕಾರ, ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ನನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಓತಪ್ರೋತವಾಗಿದೆ."[೨೦] ಹೀಗೆ ತಾಯಿತನದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ವಿವಿಧ ಅವತಾರಗಳೇ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಯ ಮೂಲ ನೆಲೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

"ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಪ್ರತಿಭೆಯ ಉಗಮ ಅವರ ತಾಯಿಯ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಧಾರವಾಡದ ಶಾಲ್ಮಲೆಯ ಉಗಮದಂತೆ ಅದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ; ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ಮಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ತಾಯಿತತ್ವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸೃಜನಶೀಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ. ಈ ತಾಯಿತತ್ವದ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಗಳು ಎಂದರೆ ತುಂಬು ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ರಕ್ಷಕತೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ ಫಿಲಿಫ್ ಸ್ಪ್ರಾಟ್ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಪ್ರಕಾರ ಈ ತಾಯಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಧಾರ ಸ್ತಂಭಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತಾಯಿತತ್ವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮೂಲ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಎಂದರೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ."[೨೨] ಎಂಬುದು ಡಿ.ಆರ್.ನಾಗರಾಜರವರ ಮಾತು ಈ ತಾಯಿತತ್ವ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಪರಿಸರಮುಖಿಯಾದ ಆಲೋಚನತತ್ವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವಾಗ ಸಮಕಾಲೀನ ಕವಿಗಳನ್ನು ಇವರೊಂದಿಗೆ ಇಟ್ಟು ನೋಡುವುದು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನೀಯವಾದ ವಿಚಾರವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ವಿಚಾರ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ತೊಟ್ಟಿಲಾದ ಧಾರವಾಡದ ಪರಿಸರ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ-ಧಾರವಾಡಗಳು ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಧನಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಗ್ರಾಮೀಣ ಜೀವನವನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡ ಊರುಗಳು. ಎಂದರೆ ಆಗ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಳ್ಳಿಗಳಿಗೂ, ಷಹರಗಳೀಗೂ ಇದ್ದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ತೋರಿಕೆಯದೆ ವಿನಃ ವಾಸ್ತವವಾದುದಲ್ಲ. ಮಲೆನಾಡಿನ ಹಳ್ಳಿಯಿಂದ ಮೈಸೂರು ನಗರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಘಾತ ಹಾಗೂ ಒಂಟಿತನವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಎಂದಿಗೂ ಅನುಭವಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವರದು ನಮ್ಮ ಪರಿಸರದ ವಿಷಮತೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಕಚ್ಚಾಡಿದರೂ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತು ಹೋದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. ಅಂದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಆ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಅನ್ಯರಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರು ತಮ್ಮ ಪರಿಸರದೊಂದಿಗೆ ನಡೆಸಿದ ಸಂವಾದವು ಸಮಾನವಾದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದುದಲ್ಲ. ಅವರು ಸುಧಾರಕನ, ಉದ್ಧಾರಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡವರಾದರೆ, ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರವಾದಿತನವನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರ ಪರಿಸರಕ್ಕಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ ಜೀವನವನ್ನೇನೂ ಅವರು ಬದುಕುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ರಾಮಕೃಷ್ಣಾಶ್ರಮ ನಿವಾಸಿಯಾದ ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೂ ಕುಪ್ಪಳ್ಳಿಯ ರೈತನಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ಯಾರೊಂದಿಗೂ ಅನುಭವಿಸಿರಲಿಲ್ಲ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಬಹುಭಾಷಿಕ ಪರಿಸರದ ಹಲವು ಮಗ್ಗಲುಗಳ ಪರಿಚಯದಿಂದ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯತ್ವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಚೇತನದ ಸಂವಹನ ಗುಣವನ್ನು ತುಂಬಿದರೆ, ಕುವೆಂಪುರವರಂತೆ ಗ್ರಾಮೀಣ ಕನ್ನಡ, ನಾಗರಿಕ ಕನ್ನಡ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಬ್ರಾಹ್ಮಣೇತರ ಕನ್ನಡಗಳ ಅಂತರವನ್ನು ಕಂಡರೆ

ಈ ತರಹದ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಂಥ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಿತ್ತು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರು.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಅವರ ಆಸ್ತಿಕತೆ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಅನುಭವಪರತೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಯು ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಜೀವನದ ಕೊನೆಯ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಅವರ ಸಮಗ್ರ ಬದುಕಿನಲ್ಲೇ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಬೆರೆತು ಹೋಗಿದೆ. ಅದು ವಿಗ್ರಹಪೂಜೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಕೇವಲ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸುವ ಬಗೆಯದಲ್ಲ. ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾದ, ಶೋಷಣೆಯ ಉಪಕರಣವಾದ ಧರ್ಮದೊಂದಿಗೆ ತಗಾದೆ ತೆಗೆಯುವಂಥದ್ದೂ ಅಲ್ಲ. ಧರ್ಮದ ಮುಖವಾಡದಲ್ಲಿ ವಂಚನೆ ಮಾಡುವ ಸಮಯ ಸಾಧಕರನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರೂ ಕೂಡ ಇನ್ನೆಷ್ಟೋ ಸಾಧು-ಸಂತರು ಅತಿಮಾನವ ಪವಾಡ ಸದೃಶ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರಬಲ್ಲದೆಂದು ನಂಬಿದವರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು. ಆ ಮೂಲಕ ಆದಿಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರ್ಮನನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಗಂಭೀರವಾದುದು.

ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರ ವಿಷಾದದ ಅಭಾವವನ್ನು ಕಂಡರೆ; ಇದರಿಂದ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯಗಳು ಕಣ್ಣೀರಿನಲ್ಲಿ ಕೈ ತೊಳೆದವು. ಅದು ಕೂಡ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಸರ್ವಸಮಾನ ದುಃಖವಲ್ಲ. ಕೌಟುಂಬಿಕವಾದ, ಸ್ನೇಹ ತತ್ಪರವಾದ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ದುರಂತದಲ್ಲೇ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟ ದುಃಖ. 'ನೋವೇ ನನ್ನ ಜೀವ, ಇಂದಿನೀ ಭಾವ' ಎಂದು ಅಂಗಲಾಚುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ದುಃಖ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯಾಗಿದ್ದು. ಅವರು ಅಭದ್ರತೆ, ಬಡತನ ಮತ್ತು ಸಾವು ನೋವುಗಳ ವಿಷವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಪರಿಭ್ರಮಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೆಂಬ ಮಾತು ಮರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಯಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದ ಮಕ್ಕಳ ಮರಣ ಒಂದು ಕಡೆಯಾದರೆ ದೈನಂದಿನ ಉದರಂಭರಣಕ್ಕೂ ಮಾಸ್ತಿಯವರಂಥ ಉದಾರಿಗಳ ನೆರವನ್ನು ಆಧರಿಸಬೇಕಾದ ಸನ್ನಿವೇಶ, ೧೯೪೪ರಲ್ಲಿ ಕಾಲೇಜು ಅಧ್ಯಾಪಕನ ಕೆಲಸ ದೊರೆತಾಗ ಅವರಿಗೆ ೪೮ ವರ್ಷಗಳೆಂದರೆ ಅವರು ಅನುಭವಿಸಿರುವ ಯಾತನೆ ತಲ್ಲಣಗಳು ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಬರಬಹುದು.

ಆದರೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನೋವಿನ ನಿವೇದನೆ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆಯೇ ಸಂತೋಷದ ಆರಾಧನೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಖಚಿತವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಜೀವನ ಮಗ್ನತೆ ಮತ್ತು ಜೀವನ ಸಂತೋಷಗಳ ವೈಭವೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾದ ಕವಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬೇರೊಬ್ಬರಿಲ್ಲ. ಇದು ಸೋಜಿಗವೆನಿಸಿದರು ಸತ್ಯದ ಮಾತು. ಬಡತನ ಮತ್ತು ಸುಖ-ದುಃಖಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ತೀವ್ರತಮವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸಿದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ಕಟವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅವರ ಕಾವ್ಯಾಸಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದವು. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರ

ಕಾವ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂವಹನವಾಗುವ, ಜನರಿಗೆ ಅರ್ಥದ ಅರಿವಿಗಿಂತ ಭಾವವನ್ನು ತುಂಬಿದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಅವರು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡ ತ್ರಿಪದಿ, ಷಟ್ಪದಿ, ಹೊಸಗನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸು, ದೇಸೀಯವಾದ ಆಡುನುಡಿಯ ಸಹಯೋಗ, ಹಲವು ಭಾಷೆಗಳ ಸಂಸರ್ಗ ತತ್ವಪದಕಾರರ ದಾಟಿ, ವಚನಕಾರರ ಆಶಯ, ಸಂತ ತುಕಾರಾಮರ ಪದಗಳು, ದಾಸರ ವಿವಿಧ ಅನುಭಾವಿಗಳ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ದುಡಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯಾಧ್ಯಾಯನದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಕೆಲವು ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಓದು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯಾದರೂ ನಮ್ಮ ಬರೆಹದ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಬಾಲ್ಯ ಹಾಗೂ ಯೌವನದಲ್ಲಿ ಒಳಗಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬೇಂದ್ರೆಯವರೇ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಂತೂ ಅವರು ಓದಿದ ಕವಿತೆಗಿಂತ ಕೇಳಿದ ಹಾಡುಗಳು ನೂರುಪಟ್ಟು ಜಾಸ್ತಿಯೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಕೇಳುವಿಕೆಯೂ ಕೂಡ ಜಾನಪದೀಯವೂ, ಗೇಯವೂ, ದೇಸೀಪರವೂ ಆದ ನಾದ-ಲಯಗಳ ಒಳವುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಭಕ್ತಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತೊಟ್ಟಿಲ ಜೋಗುಳದೊಂದಿಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದರು. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರು ಬಹುಬಾಷಿಕವಾದ ಎಂದರೆ ಕನ್ನಡ, ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ದವರು. ಜಗನ್ನಾಥರ ಗಂಗಾ ಲಹರಿಯಿರಲಿ, ಸಂತ ತುಕಾರಾಮರ ಅಭಂಗಗಳಿರಲಿ, ಶರಣರ ಪದ ಗಳಿರಲಿ, ವಚನಕಾರರ ವಚನಗಳಿರಲಿ, ತತ್ವಪದಕಾರರ ಪದಗಳಿರಲಿ ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಭಕ್ತಿಪರವಶತೆ; ವ್ಯಾಕುಲತೆ ಹಾಗೂ ಸರಳವಾದ, ನೇರವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗ. ಸರಳವಾದ ಭಾವ, ಗೇಯ ಗುಣಗಳಿಂದ ಒಂದು ಧಾಟಿಯನ್ನು ವೃದ್ಧಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳಲ್ಲೂ ಅವರಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ ಕವಿಗಳೆಂದರೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ರತ್ನಾಕರ, ಹರಿಹರ, ಅಲ್ಲಮ, ಕುಮಾರ ವ್ಯಾಸರಂಥ ದೇಸೀ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಾರ ಕವಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಜೀವನಗಳೆರಡರ ಉದ್ಧಾರವನ್ನು ಅವರು ಭಕ್ತಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಕಂಡರು. ಅದನ್ನು ಲೋಕಕ್ಕೆ ಅರ್ಪಿಸಿದರು.

ಇದಲ್ಲದೆ ೧೯ನೇಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಅನುಭಾವಿ ಸಂತರ ಪ್ರಭಾವ ಕೂಡ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮೇಲೆ ದಟ್ಟವಾಗಿ ಆಗಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರು ಜಾನಪದ ಕವಿಯಾಗದೆ, ಅನುಭಾವಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವನ್ನು ಭಾವದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದರೆ ಅದರ ಪರಿಪಕ್ವತೆ ಜನರಿಗೆ ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮನಗಂಡಿದ್ದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರು ಗುಣವಾಚಕವಿಲ್ಲದ ಕೇವಲ ಭಾವ-ಗೇಯ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದರು ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕವಿಯ ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ಸಹೃದಯನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೇನೆ ಇರಲಿ, ನಮಗೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ವಸ್ತುವಾಗಿ ದೊರಕುವುದು ಕವಿತೆಯ ಶಾಬ್ದಿಕ ರೂಪ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ

ಗೇಯಾತ್ಮಕವಾದ ನಾದ ಗುಣ ಮಾತ್ರ. ತನ್ನ ಆಂತರಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಪರಿಸರದ ಜಾನಪದ ಸೊಗಡಿನ ಅಂಶ ತನ್ನ ಮೇಲಿರಬಹುದಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳ ಫಲವಾಗಿ ಕವಿಯಾದವನು ಕವಿತೆಯ ರೂಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕೆಲವು ನಾದ ಮಾಧುರ್ಯಗಳನ್ನು ತುಂಬುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಕವಿತೆಯ ವಿಕಸನದ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಇಂಥ ಆಯ್ಕೆಗಳ ಮರುಪರಿಶೀಲನೆ ಮಾಡಬಹುದಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಕವಿಗೆ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಕೆ.ಎಸ್ .ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ, ಕಂಬಾರರು, ಬೇಂದ್ರೆ ಮುಂತಾದ ಕವಿಗಳು ಮಾಡಿದ ಇಂಥ ಮರುಪರಿಶೀಲನೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಕನ್ನಡ ಕವಿತೆಯ ಇತಿಹಾಸದ ಭಾಗಗಳಾಗಿವೆ.

ಅದೇ ರೀತಿ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯು ತನ್ನ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮೊದಲ ದಿನಗಳಿಂದಲೂ ಹಲವಾರು ಪರ್ಯಾಯಗಳಿಗೆ ಮುಕ್ತನಾಗಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಅಥವಾ ಪ್ರವಾಹದ ಎದುರು ಅಚಲನಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಬಂಡೆಯಂತೆ, ಬದಲಾವಣೆಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಅಪರಾಧವೆಂದು ತಿಳಿದು ತನ್ನ ಸೀಮಿತ ಗೋಡೆಗಳ ನಡುವೆಯೇ ಉಳಿದು ಬಿಡಬಹುದು. ಇದು ಭಾಷೆಯ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಬಹುಮುಖೀ ನೆಲೆಗೆ ಅವನು ಸ್ಪಂಧಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ಶಾಬ್ದಿಕ ರೂಪ ಹೇಗಿರಬೇಕು? ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ನಾದದ ಸೊಗಡನ್ನು ಹೇಗೆ ಕೊಡಬೇಕು? ಮತ್ತು ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿರುವಂತೆ ಏನು ಮಾಡಬೇಕು? ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅವರ ನಿಲುವುಗಳು 'ನಿರ್ಧಾರಕ'ವೆನಿಸುವುದು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ.

ಕೃತಿಯ (ಕವಿತೆಯ) ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಅದು ಸಹೃದಯನ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮದಿಂದಲೇ ನಿರ್ಧರಿಸಬಯಸುವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು 'ಕೃತಿ'ಗೆ (ಕವಿತೆಗೆ) ತನ್ನದೇ ಆದ 'ಸ್ವಯಂಭೂ' ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ 'ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅರ್ಥ, ಹೀಗೆ ನಿಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿದೆ. ಹೆಚ್ಚು ಇಲ್ಲ ಕಡಿಮೆಯೂ ಇಲ್ಲ, ಓದುಗನಾದವನು ಅಂಗಡಿಗೆ ಬಂದ ಗ್ರಾಹಕನಂತೆ ಆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊರಬೇಕು' ಎನ್ನುವುದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಿಲುವಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ

"ಕವನ ಕೋಶದೀ ಕಮಲಗರ್ಭದಲಿ
ಪರಾಗ ಹೊರಗಿಹುದು
ನಿನ್ನ ಮುಖ ಸ್ಪರ್ಶವೂ ಸಾಕು
ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಬರಬಹುದು"[೨೩]

ಎಂಬ ಅಚಲವಾದ ನಂಬಿಕೆ ಹಾಗೂ ಸಹೃದಯನ ಬಗೆಗಿನ ಗೌರವದಿಂದ ಅವರು ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಫಲವಾಗಿ ಅವರ ಬಹುಪಾಲು ಕವಿತೆಗಳು ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿವೃತ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ಕವಿತೆಯು ಪೂರಣವಾಗಿ ಹೊಂದಿರುವುದು ಅಗತ್ಯವೆಂಬ ಅವರ ನಿಲುವು ಆಕೃತಿಯ

ನಿಗೂಢತೆಗೆ ಪೂರಕವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇಂತ ನಿಲುವು ಈಗಾಗಲೇ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಚರ್ಚಿಸಿದಂತೆ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ತೆರವಾಗಿಸಿ ಕವಿತೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ, ಮಂತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತನ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುವುದು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ 'ಪ್ರಳಯ ಸೃಷ್ಟಿ'ಯೆಂಬ ಸಾನೆಟ್ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಸೆರೆಹಿಡಿದಿದೆ.

"ಹೊಗೆ ಮೋಡ ಹಿಂಜ, ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುವಂತೆ, ನೆನ
ಸಿದ ರೂಪ ಹುಡಿಯಾಗುತಿದೆ; ಮಬ್ಬುಕವಿದು ಬರು
ತಿದೆ; ಸ್ವಪ್ನ ಲೋಕದೊಳು ಆಕಾರಪ್ರಳಯವಿರು
ವಂತೆ, ತುಂಬಿದ ನಿರಾಕರ ತಮ, ಚಿತ್ತ ಘನ
ನಿಬಿಡವನು ಹೊತ್ತುಗೊತ್ತಿಲ್ಲ; ಮಿನುಗುಡದೆ ಮನ
ತನ್ನ ನುಂಗಿದೆ ತಾನು ಯಾವ ಲೋಕವೋ ಇದಿರು?
ಸೃಷ್ಟಿಯಿಲ್ಲದ ದೃಷ್ಟಿ ಚಿತ್ರ! ನಿಶ್ಚಿತ್ರ, ಇರು
ವೆನೋ ನಾನು? ಇಹುದೇನು? ಬರಿಬಯಲ ನಿರ್ವಚನ"[೨೪]

ಕಂಡುಂಡ ಅನುಭವ ಕರಗಿಹೋಗಿ, ಕಂಡರಿಸುವ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಈ ಕವನದ ಹಲವು ವಿವರಗಳು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇವನ್ನು ಕವಿ ಸೃಜನದ ಮೂಡು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ 'ಸೃಜನದ ಮೂಡು' ಒಂದು ಗುಂಗು. ಅದರ ನಾದ ಲಹರಿಯಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರವು ಗುಪ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ರೂಪ ಸಂಕೇತಗಳು ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಅದರ ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕ ಹೃದಯವನ್ನು ಆಂದೋಲಿಸುವುದು ಅದರ ಮುದ್ರೆ ಅರ್ಥಪಿಂಡವಾಗಿ ಶಬ್ದಗಳೊಡನೆ ಸಹಜೀವನ ಮಾಡುವುದು ಆಗ ಅನುಭೂತದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಗೊಂಡು ವೈಖರಿಯ ತಂತಿ, ಮೃದಂಗ ಸೊಲ್ಲುಗೊಡುವುದು. ಆ ಭಾವೋತ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ರಚನೆ ಕ್ರಮಗೊಳ್ಳುವುದು.

ಸೋಜಿಗದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಹೋಗಿದ್ದ ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಹುಟ್ಟುವುದು ನಾದವೇ ವಿನಃ ಅರ್ಥರಹಿತ ಧ್ವನಿ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ವಿನಃ ಅರ್ಥಸಹಿತ ಶಬ್ದಜಾಲವಲ್ಲ. ಪ್ರಯಾಶಃ ಇದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ. ಅದರದೆ ಆದ ಅನನ್ಯತೆ ಇದೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಹಲವು ಪುರಾವೆಗಳನ್ನು ಅವರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು.

"ಅಂತರಂಗದಾ ಮೃದಂಗ ಅಂತು ತೋಂತನಾನಾ
ಚಿತ್ತತಾಳ ಬಾರಿಸುತಲಿತ್ತು ಝುಂಝುಣಾನಾ
ನೆನೆಪು ತಂತಿ ಮೀಟುತಿತ್ತು ತಂತನನ ತಾನಾ

......................

ಕತ್ತಲಲ್ಲೆ ಬೆಳಕು ಮಿಂಚಿ ಪಡೆದಿತೇಳು ಬಣ್ಣ

ಮೂಕಮೌನ ತೂಕಮೀರಿ ದನಿಯು ಹುಟ್ಟಿ ಸಣ್ಣ

ಕಣ್ಣ ಮಣ್ಣ ಕೂಡಲಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಕಟ್ಟಿತ್ತಣ್ಣ”

“ಗಾಳಿಗಡಲಿನಲ್ಲಿ ತೋರಿ ಬರುತಿಲಿಹವು ನಾದಾ

ಭಂಡವಾಳದಂತೆ ತುಂಬಿ ವಿವಿಧ ಭಾವ ಮೋದಾ

.....ಎಚ್ಚರವೋ ನೂತ್ನ ವಿಶ್ವ ಕನೆಸನಲ್ಲೋ? ವಾಸ್ತವಾ

ನಿದ್ದೆಯನ್ನೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಹನು; ಬೇರೆಯೇದೋ ಅನುಭವಾ”[೨೫]

ಹೀಗೆ ನಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಹೊರಟು ಭಾವ ಮತ್ತು ಶಬ್ದಗಳೆಂಬ ಹಂತಗಳ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥದ ನಿಲುಗಡೆಯನ್ನು ತಲುಪುವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ತರ್ಕದ ನೆಲೆಗಳಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳದಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ತಂತ್ರ ಚತುರ್ಮುಖವನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವಾಗ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಶಬ್ದತಂತ್ರ, ಛಂದಸ್‌ತಂತ್ರ ಭಾವ-ಧ್ವನಿತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಸಹೃದಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು.

ಹೀಗೆ ನಾದಗುಣವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ಕವಿತೆಯ ಕನ್ನಡ ದೇಸೀ ಛಂದೋಲಯಗಳನ್ನು ಎಂದರೆ ಅಂಶಗಣದ ಗೇಯಪ್ರಧಾನಗತಿಯನ್ನು ಇಷ್ಟಪಡುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನು? ಪು.ತಿ.ನ ಮತ್ತು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಪ್ರಯೋಗ ಶೀಲತೆಯ ಮಾತ್ರಾ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಹಲವು ವೈವಿದ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಅಂಶಛಂದಶ್ಸಿನ ನೂರಾರು ಬಗೆಗಳಿಗೆ ಒಲಿಯುತ್ತಾರೆ(ಏಳೆಯಿಂದ ಪಿರಿಯಕ್ಕರದವರೆಗೆ).

ರೂಪದ ಬಗೆಗಿನ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಿಲುವಿನ ಮತ್ತೊಂದು ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯ ಚಿತ್ರಕಶಕ್ತಿ, ರೂಪಕಶಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಜನಪದೀಯತೆಗಳ ಕಡೆಗಿನ ಪಕ್ಷಪಾತ. ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಅಪಾರವಾದ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಸೇರಿದಾಗ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೇ ಕಂಡರಿಯದ ವೈವಿಧ್ಯವು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಬಹುಪಾಲು ಗೀತೆಗಳು ಗೇಯಗೀತೆಗಳು. ಅವು ಸರಾಗವಾಗಿ, ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಹಾಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ‘ನಾದ’ದಲ್ಲಿಯ ‘ನ’ಕಾರವು ಪ್ರಾಣವಾಚಿಯಾಗಿದ್ದು, ‘ದ’ಕಾರವು ‘ಅಗ್ನಿ’ ವಾಚಕವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಣಾಗ್ನಿ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ನಾದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಎಂದು ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ ನಾದದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಇದೆ. ಹಾಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ‘ಬರುವುದೇನೇ ನೆಪ್ಪಿಗೆ’ ಎಂಬ ಕವನದಲ್ಲಿ ‘ಬೆಳಕು’ ಬೆಂಕಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡು ಭಾವವು ಹೊರದೂಡಿದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ನಾದದ ಇಂತಹ ಭಾವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಪಕ್ವತೆಬೇಕು.

ಅದನ್ನೇ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು 'ನಾದಬೇಕು ನಾದಬೇಕು ನಾದಾನ ನಾದಬೇಕು'. ಅವರು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನಾದಬೇಕು? 'ಕಣಕ ಮಿದ್ದಿ ನಾದಿದಂತೆ' ಹದ ಬರುವವರೆಗೆ ಅಂದರೆ 'ಕಡೆ ಮುಟ್ಟಾನೂ ಜೀರು ಏರುಗಳಿಂದ ನಾದಬೇಕು' ಅಂತ ನಾದದ ಮುಖ್ಯ ತತ್ವವನ್ನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ನಾದ ಏನೆಲ್ಲ ಲೀಲೆ ತೋರಿಸಬಲ್ಲದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ನಾದಲೀಲೆ' ಎಂಬ ಕವನ ಸಂಕಲನವೇ ಹೊರಬಂದಿದೆ. ನಾದ ಜ್ಞಾನದ ಹುಚ್ಚು, ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆಗೆ ನಾಂದಿ. ಜೀವನದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗ ಎಂಬ ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ನಾದದ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು.

ಈ ನಾದ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಎರಡು ವಿಧ. ಒಂದು 'ಅಹತನಾದ' ಇನ್ನೊಂದು 'ಅನಾಹತನಾದ' ಅಹತನಾದ ಸ್ವರ, ಲಯ, ರಾಗ, ರಸ ಎಂಬ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರಗೊಂಡು ಜನಮನ ತಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾದವನ್ನು ನಾದಿ ನಾದಿ ಪಕ್ವಗೊಳಿಸಿದಾಗ ಜೀವನ ಸಂಗೀತ ತನ್ಮಯತೆ ಪಡೆದು ಅನಾಹತ ನಾದದಲ್ಲಿ ಲೀಲಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅನಾಹತ ನಾದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಬಂಧನಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಪ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಬಂಧನ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರಗೊಂಡು ಮುಕ್ತಿ ಸಾಧಕವಾಗಿದೆ. ಈ ಅನಾಹತನಾದವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು

> "ಹಲವು ಜನುಮದಿಂದ ಬಂದ ಯಾವುದೇನ ದ್ಯಾನ
> ಏಕನಾದದಂದೊಂದು ಕಾಣದ ವಿತಾನ
> ತನಗೆ ತಾನೆ ಸೋಲುತಿಹುದು, ನೂಲುತಿಹುದು ಗಾನ"[೨೬]

ಅಂತ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ಆಹತನಾದವನ್ನು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

> "ಕಲ್ಪದಾದಿಯಲ್ಲಿ ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಮಿಲನವಾಗಿ
> ಎಲ್ಲೋ ಏನೋ ನಿನ್ನ ಹುಡುಕಿ ಕಾಂಬಕಣ್ಣು ಹೋಗಿ
> ಮರೆವೆಗೊಂಡು ಬಿದ್ದೆ ನಾನು ನೆಲದ ಮಣ್ಣುತಾಗಿ"

ಇದು ಜೀವದ ಉಗಮವನ್ನು ತೋರಿದರೆ

> "ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ಮಿಂಚಿ ಪಡೆದಿತೇಳು ಬಣ್ಣ
> ಮೂಕಮೌನ ತೂಕಮೀರಿ ಧ್ವನಿಯು ಹುಟ್ಟಿತಣ್ಣ
> ಕಣ್ಣು ಮಣ್ಣು ಕೂಡಲಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಹುಟ್ಟಿತಣ್ಣ"[೨೭]

ಎಂಬುದು ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಸ್ವರಗಳ ಉತ್ಪತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಮುಂದುವರಿದು ಸಖೀಗೀತದಲ್ಲಿ ಅವರ ಸ್ವಚ್ಛಂದದ ಲಹರಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಹಾಡಬೇಕು. ಎಂಗ ಹಾಡಿದರ ಅದರ ನಾದ ಸಿಗತ್ಯೆತಿ, ಆ ನಾದ ಜನರಿಗೆ ಹೇಗೆ ತಲುಪತ್ಯೆತಿ ಎನ್ನುವ ಮನೋಧರ್ಮದಡಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಮೊದಲಿಗೆ ಹೊರಡುವುದು ಹೀಗೆ.

"ಛಂದೋಗತಿಯ ಚೆಂದ ತಾಳಲಯದಾನಂದ
ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಬಂಧವ ಕಲಿಸಿದವು.
ನಾಡ ಬಳಕೆಯ ನುಡಿಗೆ ಸೋತಿದ್ದ ಮನವನು
ಹಾಡಿನ ಮೋಡಿಗೆ ಒಲಿಸಿದವು"[೨೮]
"ಪಾದ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಪದ ಕೂಡಿ ಬರುವಾಗ
ಯಾರಾರೆ ಗುರು ಲಘು ಎಣಿಸುವರೆ
ಯಾ ರಾಗವೆಂದರು ಯಾ ರಾಗ ಕೇಳುವರು
ಅನುರಾಗವನುರಣಿಸಿ ತಣಿಸುತಿರೆ"[೨೯]

ಇಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಬಂಧ, ಸಂಗೀತದ ರಾಗದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕವಿತೆ ರಚನೆಗೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೆ ಮುರಿದು ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಹಾಡಾಗಿ ಗುನುಗುನುಗಿ ಅಕ್ಷರ ರೂಪಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಒಲಿದಂತೆ ಹಾಡುವ ಕವಿ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ವಿಶೇಷತೆ ಇರುವುದೇ ಕಾವ್ಯ ಪರಿಕರಗಳೆಂದು ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಹೇಳುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮೀರುವುದರಲ್ಲಿ. ಕಾವ್ಯದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಹಂಗಿಗಿಂತ ಅದರ ಲಂಗು ಲಗಾಮಿಲ್ಲದ ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆಗೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ನಾದದ ಗುಣವೇ ಅಂಥದ್ದು. ಅದು ಕಟೆದಿಟ್ಟ ಶಿಲ್ಪವಲ್ಲ. ಹಾಗಂತ ಕಟೆದು ಮುಗಿಸುವುದೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಮಿಗುವ ಗುಣದ್ದು. ಉಂಡು ಉಳಿಯುವುದಲ್ಲ. ಸವಿದೂ ಸವೆಯಲಾರದ್ದು. ಕೊನೆ ಮೊದಲಿಲ್ಲದ ಅಕ್ಷಯ ಸ್ವರೂಪದ್ದು. ಹೀಗಾಗಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಯಾವ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಓದಿದರೂ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಲವು ಸಲ ಓದಿದರೂ ಅದು ಹೊಸದಾಗಿಯೇ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ನಾದದ ಅಂಗು ಹರಿಗಡಿಯದ ಗುಣ ಸ್ವಭಾವದಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾದವು ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸ್ಯಾಡುತ್ತದೆ. ಆ ಹಾಡುವಿಕೆಗೆ ಧ್ವನಿಯಿದ್ದರೆ ಸಾಕು ಮನಸ್ಸು ತನಗೆ ತಾನೇ ಪ್ರಫುಲ್ಲಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರೋಮಾಂಚಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಆ ಹಾಡಿನ ಆಚೆಗೆ ಇರುವ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ದರ್ಶನವೇ ಬಾಳಿಗೆ ಬೆಳಕಾಗಿ ಮನದ ಆಳದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಆ ಹಾಡಿನಗುಂಟ ದನಿ ಕೂಡಿಸುವವರು ನೂರಾರು ಜನ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರ ಕವಿತೆಗಳ ನಾದಗುಣ ಅಂಥದ್ದು. ಅದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಈ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಿ ನೋಡೋಣ.

"ಗಮಗಮಾ ಗಮಾಡಸ್ತಾವಃ ಮಲ್ಲಿಗೀ ನೀ ಹೊರಟಿದ್ದೀಗ ಎಲ್ಲಿಗಿ
ತುಳಕ್ಯಾಡತಾವ ತೂಕಡಿಕಿ
ಎವಿ ಅಪ್ಪತಾವ ಕಣ್ ದುಡಿಕಿ

ಕನಸು ತೇಲಿ ಬರತಾವ ಹುಡಕಿ ||
ನೀ ಹೊರಟಿದ್ದೀ ಎಲ್ಲಿಗಿ?

ಚಿಕ್ಕಿ ತೋರಸ್ತಾವ ಚಾಚಿ ಬೆರಳ
ಚಂದ್ರಾಮ ಕನ್ನಡೀ ಹರಳ
ಮನಸೋತು ಆಯಿತು ಮರುಳ
ನೀ ಹೊರಟಿದ್ದೀಗ ಎಲ್ಲಿಗಿ?

ಗಾಳಿ ತಬ್ಬುತಾವ ಹೂಗಂಪ
ಚಂದ್ರನ ತೆಕ್ಕಿಗಿದೆ ತಂಪ
-ನಿನ ಕಂಡರ ಕವದಾವ ಜೊಂಪ
ನೀ ಹೊರಟಿದ್ದೀಗ ಎಲ್ಲಿಗಿ?

ನೆರಳಲ್ಲಾಡತಾವ ಮರದ ಬುಡುಕ
ತೆರಿ ತೆರಿ ನೂಗತಾವ ದಡಕ
ಹೀಂಗ ಬಿಟ್ಟು ಇಲ್ಲಿ ನನ್ನ ನಡಕ||
ನೀ ಹೊರಟಿದ್ದೀಗ ಎಲ್ಲಿಗಿ?

ನನ್ನ ನಿನ್ನ ಒಂದ ತನದಾಗ
ಹಾಡು ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದ ಮನದಾಗ
ಬೆಳದಿಂಗಳಾತು ಬನದಾಗ
ನೀ ಹೊರಟಿದ್ದೀಗ ಎಲ್ಲಿಗಿ?

ನಾವು ಬಂದೆವಲ್ಲಿಂದಿಲ್ಲಿಗಿ
ಬಾಯಿ ಬಿಟ್ಟವಲ್ಲ ಮಲ್ಲಿಗೆ
ನೀರೊಡೆದಿತಲ್ಲ ಕಲ್ಲಿಗಿ
ನೀ ಹೊರಟಿದ್ದೀಗ ಎಲ್ಲಿಗಿ?

ಬಂತ್ಯಾಕ ನಿನಗ ಇಂದ ಮುನಿಸು
ಬೀಳಲಿಲ್ಲ ನನಗ ಇದರ ಕನಸು
ರಾಯಾ ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ ನಿನ್ನ ಮನಸು
ನೀ ಹೊರಟಿದ್ದೀಗ ಎಲ್ಲಿಗಿ?"[೩೦]

ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯವು ಸಹಜವಾದ ಭಾವದ ದಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. ಇದರ ಭಾವವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಯಾವುದೇ ಸ್ವರ, ಲಯಗಳನ್ನು ತಂದು ಇದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ನಾದ ಸಿಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಹೃದಯದ ಒಳಗಿಂದಲೇ ಅದರ ಭಾವ ಹುಕ್ಕಿಬಂದಿದೆ. ಆ ಹೃದಯದಿಂದ ಉಕ್ಕಿ ಬಂದ ಭಾವ ಸಹಜವಾಗಿನೇ ಇತರ ಹೃದಯಗಳಿಗೂ, ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಬೇಗನೆ ಸ್ಪಂಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಶಕ್ತಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಹಲವಾರು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಉದಾಹರಿಸುವ ಹಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅವರ ನಾಕುತಂತಿ ಪದ್ಯ ಇಡೀ ಬದುಕಿನ ವಿವಿಧಾನುಭವಗಳ ಸರಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಲಿನ ಸಂಬಂಧಗಳ, ಜೀವಬಂಧಗಳ, ಬದುಕಿನ ಅಂತರಂಗದ ಬಗೆಗಿನ ನೇಯ್ಗೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

೧ "ಆವು ಈವಿನ
ನಾವು ನೀವಿಗೆ
ಆನು ತಾನದ
ತನನನಾs
ನಾನು ನೀನಿನ
ಈ ನಿನಾನಿಗೆ
ಬೇನೆ ಏನೋ?
ಜಾಣೆ ನಾ
ಚಾರು ತಂತ್ರಿಯ
ಚರಣ ಚರಣದ
ಘನ ಘನಿತ ಚತು
ರಸ್ವನಾ
ಹತವೊ ಹಿತವೊ
ಆ ಅನಾಹತಾ
ಮಿತಿ ಮಿತಿಗೆ ಇತಿ
ನನನನಾ
ಬೆನ್ನಿನಾನಿಕೆ
ಜನನ ಜಾನಿಕೆ
ಮನನವೇ ಸಹಿ-
ತಸ್ತನಾ

೨. ನೋವಿನ ಕೊಡುಗೆಯ

ಹಡಗದ ಹುಡುಗಿ

ಬೆಡಗಿಲೆ ಬಂದಳು

ನಡು ನಡುಗಿ

ಸಲಿಗೆಯ ಸುಲಿಗೆಯ

ಬಯಲಿನ ನೆಯ್ಗೆಯ

ಸಿಯುಡುಗಿ

ನಾಡಿಯ ನಡಿಗೆಯ

ನಲುವಿನ ನಾಲಿಗೆ

ನೆನೆದರೆ ಸೋಲುವ

ಸೊಲ್ಲಿನಲಿ;

ಮುಟ್ಟದ ಮಾಟದ

ಹುಟ್ಟದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ

ಜೇನಿನ ಥಳಮಳಿ

ಸನಿಹ ಹನಿ;

ಬೆಚ್ಚಿದ ವೆಚ್ಚವು

ಬಸುರಿನ ಮೊಳಕೆ

ಬಚ್ಚಿದ್ದಾವುದೊ

ನಾ ತಿಳಿಯೆ

ಭೂತದ ಬಾವ

ಉದ್ಭವ ಜಾದ

ಮೊಲೆ ಉಡಿಸುವಳು

ಪ್ರತಿಭೆ ನವ

೩. ಚಿತ್ತೀಮಳಿ ತತ್ತೀ ಹಾಕುತ್ತಿತ್ತು

ಸ್ವಾತಿ ಮುತ್ತಿನೊಳಗ

ಸತ್ತಿಯೊ ಮಗನು

ಅಂತ ಕೂಗಿದರು

ಸಾವಿ ಮಗಳು ಭಾವಿ ಮಗಳು ಕೂಡಿ

ಈ ಜಗ, ಅಪ್ಪ, ಅಮ್ಮನ ಮಗ

ಅಮ್ಮನೊಳಗ ಅಪ್ಪನ ಮೊಗ

ಅಪ್ಪನ ಕತ್ತಿಗೆ ಅಮ್ಮನ ನೊಗ

ನಾ ಅವರ ಕಂದ

ಶ್ರೀ ಗುರುದತ್ತ ಅಂದ

'ನಾನು' 'ನೀನು'

'ಆನು' 'ತಾನು'

ನಾಕೆ ನಾಕು ತಂತಿ

ಸೊಲ್ಲಿಸಿದರು

ನಿಲ್ಲಿಸಿದರು

ಈ ಓಂ ದಂತಿ

ಗಣನಾಯಕ

ಮೈ ಮಾಯಾಕ

ಸೈ ಸಾಯಕ ಮಾಡಿ

ಗುರಿಯ ತುಂಬಿ

ಕುರಿಯ ಕಣ್ಣು

ಧಾತು ಮಾತು ಕೂಡಿ"[೩೧]

ಕಿವಿ ತುಂಬಿ ಗುಂಗು ಹಿಡಿಸುವ ಇಂಥದೇ ನಾದಲೀಲೆಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕವಿ ಜಯದೇವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರೀತಿಯ ಕವಿಯಾಗಿ ಅವರ ನಾದಲೀಲೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೂ ಬೇಂದ್ರೆ ತನ್ನ ಭಾವಲಹರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದಾರೆ.

ಅದೇ ರೀತಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಅಮೂರ ಅವರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಮಾಯಕಿನ್ನರಿ' (ಸಖೀಗೀತ) 'ಸಹಸ್ರ ತಂತ್ರೀ' 'ನೀ ಸ್ವನದಂತೆ' (ಹೃದಯ ಸಮುದ್ರ) 'ಭಾವಗೀತೆ' (ನಾದಲೀಲೆ) ಎಂಬ ಕವಿತೆಗಳಿಂದ ಅವರ ನಾದದ ಗುಂಗನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕು. ತನ್ನನ್ನು ಮರುಳು ಮಾಡಲು ಬಂದ ಮಾಯೆಯನ್ನು ಕೈವಶ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಮರುಳಸಿದ್ಧ ಅವಳನ್ನು ಕಿನ್ನರಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನುಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ಅವಳು ಅಪಸ್ವರ ಹೊರಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳನ್ನು ಪಳಗಿಸಿಕೊಂಡು ಮತ್ತೆ ನುಡಿಸಿದಾಗ ಹೊರಟ ನಾದದ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹಲವರು ಉಪಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

"ಅಗಲಿದ ಇನಿಯನ ಫಕ್ಕನೆ ನೋಡುತ

ಬಸಿರ ಹೂ ಕುಲು ಕುಲು ನಕ್ಕ್ಹಾಂಗ

ನಲ್ಲ ಮುಟ್ಟಿದ ಗಲ್ಲ, ನಲ್ಲೆಯ ಮೈಯೆಲ್ಲ
ಹಿಗ್ಗಿ ಮುಳ್ಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕ್ಯಾಂಗ
ಜುಮ್ ಜುಮು ರುಮು ಜುಮು ಗುಂಗಣ ದುಮುದುಮು
ನಾದದ ನದಿಯೊಂದು ನಡೆಧಾಂಗ
ಗಲ್ಲಗಲ್ಲಕೆ ಹಚ್ಚಿ ನಲ್ಲನಲ್ಲೆಯರಿರುಳು
ಗುಜು ಗುಜು ಗುಲುಗುಲು ನುಡಿಧಾಂಗ"[೩೨]

"ಗಳಗಳ ಗಾಳಿಯು ಜಳಜಳ ನೀರಾಗ
ಸುಳಿಸುಳಿದು ಬಂದು ನೀರಾಟ ಆಡುತಲೆ
ಒಲಿದೊಲಿದು ನೀರು ತೆರಿಕೆರಿ"[೩೩]

ಈ ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯ ಹೊರಡುವುದೇ ನಾದದಿಂದ ನಾದದ ಅಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಬದುಕಿನ ತುಮುಲದ ಚಿತ್ತಾರವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಭಾವುಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಕವಿತೆ 'ನಾನು ಬಡವಿ' ಕವಿತೆಯ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಸುಖ-ಕಷ್ಟಗಳ ನಿಬಿಡತೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಕವಿತೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಹಾಡಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿ.

"ನಾನು ಬಡವಿ ಆತ ಬಡವ
ಒಲವೇ ನಮ್ಮ ಬದುಕು
ಬಳಸಿಕೊಂಡೆವದನೆ ನಾವು
ಅದಕು ಇದಕು ಎದಕು
ಹತ್ತಿರವಿರಲಿ ದೂರವಿರಲಿ
ಅವನೆ ರಂಗಸಾಲೆ
ಕಟ್ಟು ಕಟ್ಟುವಂತ ಮೂರ್ತಿ
ಕಿವಿಗೆ ಮೆಚ್ಚಿನೋಲೆ
..............
ಕುಂದು ಕೊರತೆ ತೋರಲಿಲ್ಲ
ಬೇಕು ಹೆಚ್ಚಿಗೇನು
ಹೊಟ್ಟೆಗಿತ್ತ ಜೀವಫಲವ
ತುಟಿಗೆ ಹಾಲುಚೇನು
ನಾನು ಬಡವಿ ಆತ ಬಡವ
ಒಲವೇ ನಮ್ಮ ಬದುಕು"[೩೪]

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮತ್ತೊಂದು ಕವಿತೆಯಾದ 'ನಗೀ ನವಿಲು' ಅತ್ಯಂತ ಲಘು ಲಯ ಧಾಟಿಯ ಪದ್ಯ. ಭಾಷೆಯ ಸರಳತೆ, ಪ್ರಾಸದ ಗಿಮಿಕು, ನೇರವಾದ ಪದಗಳ ಕಾಕು. ಇವು ಕೇಳುಗರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವ ಭೀರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಯಾವೊಬ್ಬ ಕೇಳುಗನು ಇದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳಿದಾಗ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಗೊತ್ತಾಗದ ಹಾಗೆ ಗುನುಗುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆ ಗುನುಗುವಿಕೆ ಹಂಗನ್ನು ತೊರೆದು ಗುಂಗಿನಲ್ಲಿ ತೇಲಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ನೋಡಿ ಆ ಪದ್ಯವನ್ನು

"ನಾರೀ ನಿನ್ನ ಮಾರೀಮ್ಯಾಗ
ನಗೀನವಿಲ ಆಡತ್ತಿತ್ತ
ಆಡತ್ತಿತ್ತ ಓಡತ್ತಿತ್ತ
ಮುಗಿಲ ಕಡೆಗೆ ನೋಡತ್ತಿತ್ತ
ಮಿನ ಮಿನ ಮಿನ ಮಿಂಚತಿತ್ತ
ಮೂಡತ್ತಿತ್ತ ಮುಳುಗತ್ತಿತ್ತ
ಮುಳುಗತಿತ್ತ ತೊಳಗತ್ತಿತ್ತ
ನೆಲ ಜಲ ಬೆಳಗತಿತ್ತ"[೩೫]

ಹೀಗೆ ಈ ಪದ್ಯ ವೇಗವಾಗಿ ತನ್ನ ನಿಯತವಾದ ಲಯದಿಂದ ಕೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಇಂಪನ್ನು, ಸೊಂಪನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ.

'ನೀ ಹೀಂಗ ನೋಡಬ್ಯಾಡ ನನ್ನ' ಕವಿತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಕವಿತೆಯಾಗಿದೆ. ಆ ಗೀತೆಯ ಭಾವ ಹೇಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಹಾಡಾಗಿ ಹರಿದಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ವಸ್ತು, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಂದರ್ಭ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ದುಃಖ ಉಮ್ಮಳಿಸಿದರು ಅಲ್ಲೊಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವ ಅವರ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಎಂದುಕೊಂಡರು ಅದು ಗಂಭೀರವಾಗಿಯೇ ಅದರ ವಿಶೇಷವಾದ ನಾದಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಅವರ 'ನೀ ಹೀಂಗ ನೋಡಬ್ಯಾಡ ಪದ್ಯವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು.

"ನೀ ಹೀಂಗ ನೋಡಬ್ಯಾಡ ನನ್ನ
ನೀ ಹಿಂಗ ನೋಡಿದರ ನನ್ನ ತಿರುಗಿ ನಾ ಹ್ಯಾಂಗ ನೋಡಲಿ ನಿನ್ನ
ಸಂಸಾರ ಸಾಗರದಾಗ ಲೆಕ್ಕವಿರದಷ್ಟು ದುಃಖದ ಬಂಡಿ
ನಾಬಲ್ಲೆ ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಎಲ್ಲಿ ಆಚೆಯ ದಂಡಿ
ಮಲಗಿರುವ ಕೂಸು ಮಲಗಿರಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನದು ದೇವರ ಚಿತ್ತ
ನಾ ತಡಿಲಾರೆ ಅದು ಯಾಕ ನೋಡತೀ ಮತ್ತ ಮತ್ತ ನೀ ಇತ್ತ?

--------------------------------------------------------------------

ನಿನ್ನ ಕಣ್ಣಿನ್ಯಾಗ ಕಾಲೂರಿ ಮಳೆಯು ನಡನಡಕ ಹುಚ್ಚ ನಗಿಯಾಕ

ಹನಿ ಒಡೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಬಂದಂಥ ಮೋಡ ತಡಧಾಂಗ ಗಾಳಿಯ ನೆವಕ

ಅತ್ತಾರೆ ಅತ್ತುಬಿಡು, ಹೊನಲಿ ಬರಲಿ ನಾಕ್ಯಾಕ ಮರಸತೀ ದುಕ್ಕ?

ಎಲೆ ಬಡಿಸಿ ಕೆಡವು ಬಿರಿಗಣ್ಣು ಬ್ಯಾಡ ತುಟಿಕಚ್ಚಿ ಹಿಡಿಯದಿರು ಬಿಕ್ಕ"[೩೭]

ಈ ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯ ದೀರ್ಘವಾಗಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಏಕತದ್ಯಾತ್ಮವಾದ ಭಾವವನ್ನು ಹೊರಹಾಕುತ್ತದೆ. ಭಾವಕ್ಕೆ ಭಾವ ಬೆಸೆಯುವ ಬೇಂದ್ರೆ ಭಾವಕವಿಯಾಗಿಯೇ ಎಲ್ಲರ ಮನದಾಳದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು.

ಹಳ್ಳಿಯ ಹಬ್ಬ-ಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕುಣಿದಾಟಗಳು, ಕೋಲಾಟದ ಪದಗಳು, ಸೋಬಾನೆ ಪದಗಳು, ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಅವರ ಈ 'ಕುಣಿಯೋಣ ಬಾರ' ಕವಿತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಮುದಾಯಮುಖಿ ಬದುಕನ್ನು, ಅದರ ವೈಚಿತ್ರವನ್ನು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ತರುವುದು ಅಷ್ಟು ಸರಳವಾದ ಮಾತಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆ ಕಂಬಾರರಂಥ ದೇಸೀ ನೆಲೆ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಬದುಕನ್ನು ಏಕೀಕೃತವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸದೆ ಅದೊಂದು ಸಮಷ್ಟೀಕೃತವಾದ ಸರ್ವರಿಗೂ ಅದು ಸಮಾನವಾಗಿರುವಂಥದ್ದು. ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರು ಸಮಾನ ಸುಖಿಗಳಾಗಿ ಒಂದಾಗಿ ಬೆರೆತು ಕುಣಿಯುತ್ತಾರೆ, ನಲಿಯುತ್ತಾರೆ. ಬದುಕಿನ ಸಿಹಿಯನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅದೇ ಜೀವನ, ಅದೇ ಬದುಕು ಎನ್ನುವ ತತ್ವವನ್ನು ಈ ಕವಿತೆ ಸಾರುತ್ತದೆ.

"ಕುಣಿಯೋಣ ಬಾರs

ಕುಣಿಯೋಣ ಬಾ ||ಪಲ್ಲ||

ಆಕಾಗಿ

ಯಾಕಾಗಿ

ಕುಣಿಯೋದು ಬೇಕಾಗಿ

ಇಲ್ಲ ಬಣ್ಣದ ಸೋಗಿ|ಕುಣಿಯೋಣ ಬಾರs"[೩೮]

ಭಾಷೆ ಎಂಬುದು ಮಾತು, ಮೌನ ಎಂಬುದು ಭಾವ. ಮೂಕ, ಕಿವುಡ ಮತ್ತು ಮೌನಿಗೂ ಭಾವ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಗಿಂತ ಭಾವಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂಬುದೇ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಿಲುವು ಎನ್ನುವುದು ಇದರಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಅನೇಕ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ, ಬದುಕಿನ, ವಿಸ್ಮಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವರು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಆ ಭಾಷೆ ಮಿಡಿಸುವ ನಾದದ ಹಂಗು, ಭಾವವನ್ನು ಕೆದಕುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು.

ಭಾವದ ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಭಾವದ ಬಗ್ಗೆ ಒಲವು ತೋರುವ ಕವಿ. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಭಾವಮುಖ್ಯ. ಹಾಗೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಭಾವುಕತೆಯುಂಟಾಗುವುದು ಶೂನ್ಯದಿಂದಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೊಂದು ಭಾವದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬೇಕು. ಅದು ಸಂವಹನವಾಗಬೇಕು. ಅದು ಅವನ ಭಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಪುಟಿದೇಳಬೇಕು ಮತ್ತೆ ಆ ಭಾವ ಅವನ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಮಿಡಿಯುವಾಗ ಅರಿವನ್ನು ಮೂಡಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು. ಆಗ ಕವಿ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಭಾವಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರನಾಗುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದು ಅವರ ನಿಲುವು ಅವರ 'ಭಾವ-ಭಾಷೆ' ಎಂಬ ಕವಿತೆ ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತಿಗೆ ಸರಿಹೊಂದುತ್ತದೆ.

"ಭಾವ ಭಾಷೆಗೆ ಮೂಲ; ಭಾಷೆ ವೇಷಾವೇಶ
ನಾಡಿಗಳ ಬಡಿತದಲು ಭಯವುಂಟು, ನಯವುಂಟು
ವಿನಯ ಆನಯದ ಜತಿಗೆ ಲಯವಿಲಯ ಗತಿಯುಂಟು
ಬಯಲ ಆಲಯದಲ್ಲಿ ಆ ಅನಾಹತ ಸ್ಪಂದ
ಮುಕ್ತಿಗೂ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಲಹರಿ ಲಹರಿಯ ನಂಟು
ನಿಃಶಬ್ದದಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರುತಿಗೆ ಇದೆ ಸದ್ವಿಷಯ
ಬಂಧ ವಿಚ್ಛೇದದಲಿ ಪ್ರಚ್ಛನ್ನ ಪ್ರಳಯವಿದೆ

---------------------------------------------------

ಅರಿವು ಅಡಗಿದ ಇರವು ಅದುವೆ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಹರವು
ದ್ರವದ ನೆಲೆ ಉಸಿರಿನೆಲೆ ಘನದ ಘನಘನ ಮಹಿಮೆ
ಘನ ಅಂಗ, ಘನಲಿಂಗ, ಘನವು ಕೂಡಲಸಂಗ
ಮಾತಿಗೂ ಮೌನಕ್ಕೂ ಜಾತಿ ವೈರವು ಇಲ್ಲ
ಮೂಕನಲು ಕಿವುಡನಲು ಮೌನಿಯಲು ನಾದವಿದೆ"[೩೮]

ನಾದದ ಚೈತನ್ಯ, ಅದರ ಸಮಷ್ಟಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕುರಿತಾಗಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಗಳ ಹಿಂದಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆ ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಬಗೆ ಅವರ 'ನಾದಲೀಲೆ' ಕವನ ಸಂಕಲನ ಒಟ್ಟಾರೆ ಪದ್ಯಗಳ ಕುರಿತು ಕೆಲವೊಂದು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಅವರ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. "ದೇಹವೆಂಬುದೆ ಕ್ಷೇತ್ರ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಪುರುಷನೇ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ, ಅವನನ್ನೇ ಅರಿವೆಂಬ ಗುರುವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಜೀವನವನ್ನು ಸಾಗಿಸಬೇಕು. ಇದು ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತರ ಜೀವನವಾದ ಇದರ ಹುಚ್ಚು, ವ್ಯಸನ, ಉಪಾಸನೆ ಅವರಲ್ಲಿದೆ ಇದೇ ಲೀಲೆ"[೩೯] ಹಾಗೆ ನಾದಲೀಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರೇ ನೀಡಿರುವ ಭಾವ ಸಂದರ್ಭ ಸೂಚನೆಯಲ್ಲಿ "ಜೀವನದ ತಾಳ-ಲಯಾನುಸಾರಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾದ ತನ್ಮಯತೆ ಇದೆ"[೪೦] ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ನಾದ-ಲಯ ತನ್ಮಯತೆ ಇದು ಸಂವಹನದ ಪಾತಳಿಗಳು ಇವು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಾನವನಿಂದ ಮಾನವನಿಗೆ

ಸಂವಹನವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ 'ನಾದಲೀಲೆ' ಅದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಆ ನಾದಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಚೈತನ್ಯ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅವರ 'ಹೃದಯ ಸಮುದ್ರ'ದ ಪದ್ಯ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

"ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬಂತು ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸ"

ಎಂದು ಹಾಡಿದ ಉಸಿರಿನಲ್ಲೇ ಹಾಡಿದರು ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತರು

"ಏನು ಏನು? ಜೇನು ಜೇನು? ಏನೆ ಗುಂಗುಂ ಗಾನಾ<br>ಓಂಕಾರದ ಶಂಖನಾದಕಿಂತ ಕಿಂಚದೂನಾ"[೪೧]

ಹೌದು, ಅಂದೇ ಅವರಿಗೆ ಓಂಕಾರದ ಮಧುರಧ್ವನಿ ಯಾವುದೋ ಅಂಚಿನಿಂದ ತೇಲಿಬಂದು ಕೇಳಿಸಿರಬೇಕು. ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮುಟ್ಟಿರಬೇಕು ಹಾಗೆಯೇ ಹಾಡಿದರು.

"ಬೆದೆಯರಿತು ಹದಮಾಡು ಹೃದಯದೀ ಹೊಲವನ್ನು<br>ಹದ ಬೆದೆಯನರಿತಂಥ ಹೃದಯವಾಸೀ"[೪೨]

ಹಾಗೆ ಮತ್ತೆ ವಿಚಾರ ಮಥನದಿಂದ ಹಾಡೇ ಹೊರಟಿತು

"ಕಾಡನಂದದಿ ಕರಲು, ಕಲ್ಲಿನಂದದಿ ಎದೆಯು<br>ಕಾಡುವುದು ಕಾಣದೇ ಹಗಲು ಇರುಳೂ<br>ಮಾಡಿದ್ದ ಬೇಸಾಯ ಮಣ್ಣು ಗೂಡುವುದಯ್ಯ<br>ಮಾಡಬೇಕಿನ್ನೇನು ಕೈಸಾಗದಯ್ಯಾ"[೪೩]

ಹಾಗೆ ಶ್ರಾವಣದ ನಾನಾ ರೂಪಗಳನ್ನು, ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸೊಬಗನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ವಿಶ್ವೋಪಮೆ, ವಿಶ್ವರೂಪಕಗಳ ಮೂಲಕ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ಶ್ರಾವಣ ಬಂತು ಕಾಡಿಗೆ | ಬಂತು ನಾಡಿಗೆ |<br>ಬಂತು ಬೀಡಿಗೆ | ಶ್ರಾವಣ ಬಂತು"[೪೪]

ಎಂದು ಹಾಡಿದರೇನೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ನಾದಮಾಧುರ್ಯ ಉಂಟಾಗಿ ಕರ್ಣಾನಂದವಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರಾವಣದ ಬಿರುಗಾಳಿ ಭೈರವನ ರೂಪತಾಳಿ ಕುಣಿಯಿತಂತೆ ಕಡಲ ಮೇಲೆ ಆಗ ಹೊಳೆಗಳಿಗೆ ಬಂದ ಶ್ರಾವಣವನ್ನು ನೋಡಿ.

"ಶ್ರಾವಣಾ ಬಂತು ಹೊಳಿಗಳಿಗೆ | ಅದೇ ಶುಭಗಳಿಗೆ |<br>ಹೊಳಿಗೆ ಮತ್ತ ಮಳಿಗೆ<br>ಆಗ್ಯೇದ ಲಗ್ನ | ಅದರಾಗ ಭೂಮಿ ಮಗ್ನ"[೪೫]

ಎಂದು ಸುಂದರ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಮೈ ತುಂಬಿ ವಿಶ್ವೋಪಮೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಹಾಡಲು ಇಂಪಾದ ಛಂದದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವ ಈ ಶ್ರಾವಣ ಗೀತೆ ಹಾಡಲು ಬಲು ಚೆಂದ. ಹಾಡುವುದರಿಂದ ಅದರ ಮಾಧುರ್ಯ ನಮಗೆ ವೇದ್ಯವಾಗುವುದು. ರಸಾನುಭವವಾಗುವುದು.

ಹೀಗೆ ಭಾವತುಂಬಿ ಹಾಡಿದ ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆ 'ಹಾಡಿದವನ ಕಾಪಾಡಲೆಂದು ಕೈಹತ್ತು ಎತ್ತಿದ್ದಾರೆ' ಕುರಿತು ಕವಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ.

"ಲಯದ ಬಸಿರ ಬಯಲಲ್ಲಿ ದೇವ-ಭವ-ಬೀಜ ಬಿತ್ತಿದಾಕೆ
ಮೂಕು ಮೊಗ್ಗೆ ಮುನ್ನೂಕಿ ಬಂಡಿನಲಿ ತಲೆಯನೆತ್ತಿದಾಕೆ
ರಸವ ಮೀರಿ ತಾನಾರಿದಾತನಿಗೆ ಹೇಗೋ ರುಚಿಸಿದಾಕೆ
ಸಾಕ್ಷಿಪುರುಷನಾ ಅಕ್ಷಿಯಲ್ಲೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ರಚಿಸಿದಾಕೆ"[೪೬]

ಎಂದು ಎಲ್ಲ ವಿದ್ಯೆಗಳಿಗೂ, ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಚೇತನ ಸ್ವರೂಪಿಣಿಯಾದ ನಾದದ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಲೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಇನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಛಂದಸ್ಸಿನ ನಡಿಗೆಗೂ ಕವಿತೆಯ ನಾದ-ಲಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಉಚಿತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಒಂದು ಕೈ ಮುಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಛಂದಸ್ಸಿನ ವಾಗ್ವೈಖರಿ ನಮಗೆ ವಿಸ್ಮಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಏನು ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯನೋ ಆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಷಟ್ಪದಿಯ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನಂತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೆರೆಸಿದರು. ಅವರ ಲಯಗಳು ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಕುಣಿಯಲು ಆರಂಭಿಸಿದವು. ಆದಿಪ್ರಾಸವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿ, ಕೆಲವು ಗಣಗಳನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿ, ಕೆಲವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ ಅವೇ ಆರು ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಿಂದ ಮುರಿದು ಹೊಂದಿಸಿ ಷಟ್ಪದಿಯ ಹಲವಾರು ರೂಪಗಳನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ "ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಗೀತಗಳು" ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು ಷಟ್ಪದಿ ಮತ್ತು ಮಾತ್ರ ವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ್ದ ಆಕರ್ಷಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಅನೇಕರಂತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮೇಲೆ ಸಹ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಆ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಬೇಂದ್ರೆಯವರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವೈವಿಧ್ಯ-ವಿಸ್ತಾರ ಪಡೆದವೆನ್ನಬೇಕು. 'ಕೊನೆಯ ಹಾಡು' (ಮೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಕಾಮಕಸ್ತೂರಿ) 'ಅನಂತ ಪ್ರಣಯ', 'ಏಳು ಕನ್ನಿಕೆಯರ', (ನಾದಲೀಲೆ) 'ವಸಂತಮುಖ', 'ಪರಾಗ' (ಸಖಿಗೀತ) 'ಚಳಿಯಾಕೆ', 'ಹೂ' (ಗರಿ) ಸಿದ್ಧರಾಮನ ವಚನವನ್ನು ನೆನೆದು (ಗಂಗಾವತರಣ) ಮೊದಲಾದ ಷಟ್ಪದಿಯ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅಷ್ಟೇಕೆ 'ಕುಣಿಯೋಣ ಬಾರs (ಗರಿ)ದಂಥ ಶುದ್ಧ ಜಾನಪದವೆಂದು ಕಾಣುವ ಹಾಡೂ ಷಟ್ಪದಿಯ ಮರೆಮಾಚಿದ ರೂಪವೇ ಆಗಿದೆ. ಆ ಕವಿತೆ ಅಚ್ಚಾಗಿರುವ ರೀತಿ ಹೀಗಿದೆ.

“ಆ ಕ್ಷೀರ-

ಸಾಗರ-

ದಾನಂದದಾಗರ

ತೆರಿ ತೆರಿ ತೆರದರ | ಕುಣಿಯೋಣ ಬಾರऽ

ಹದಿನಾಲ್ಕು ಲೋಕಕ್ಕ

ಚಿಮ್ಮಲಿ ಇ ಸುಖ

ಹಿಗ್ಗಲಿ ಸುರಿಮುಖ | ಕುಣಿಯೋಣ ಬಾರऽ”[೪೭]

ಇದನ್ನೇ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಷಟ್ಪದಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ

“ಹಿಗ್ಗು ಹಾಕಿತು ಕ್ಯಾಕಿ

ಇರಲಾರೇನೇಕಾರೆ

ಬಾ ಬಾರऽ ನ್ನಾಕಿ | ಕುಣಿಯೋಣ ಬಾರऽ”

ಆ ಕ್ಷೀರ-

ಸಾಗರ-

ದಾನಂದದಾಗರ

ತೆರಿ ತೆರಿ ತೆರದರ| ಕುಣಿಯೋಣ ಬಾರऽ”[೪೮]

ಇದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಐದು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಷಟ್ಪದಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದಿಪ್ರಾಸವನ್ನು ತೆಗೆದು ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ನಾವೀನ್ಯ ಒಂದಾದರೆ, ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಒಡೆದು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು. ಪಲ್ಲವಿಯ ಭಾಗವನ್ನು ಷಟ್ಪದಿಯ ಗಣನೆಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದದ್ದು ಮತ್ತೊಂದು ಜೊತೆಗೆ

“ಕುಣಿಯೋಣ ಬಾರ

ಕುಣಿಯೋಣ ಬಾರಾ ||ಪಲ್ಲವಿ||”[೪೯]

ಎಂಬ ಪಲ್ಲವಿ ನುಡಿಗೊಮ್ಮೆ ಅಣುರಣಿಸಿ ಹಾಡಿನ ‘ಭ್ರಮೆ’ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು ಇನ್ನೊಂದು.

ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಷಟ್ಪದಿ ಮಾತ್ರಾ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಒಂದು ರೂಪ. ಷಟ್ಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರೆಗಳ ಲೆಕ್ಕಚಾರ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಮೇಲೆ ಉದಾಹರಿಸಿದ ಕವಿತೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ‘ಸಾಗರ’, ‘ದಾಗರ’, ‘ತೆರಿ ತೆರಿ’, ‘ತೆರದರ’ ‘ಚಿಮ್ಮಲಿ’, ‘ಈ ಸುಖ’, ‘ಹಿಗ್ಗಲಿ’, ‘ಸಿರಿಮುಖ’ ಎಂಬ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ೫+೫ ಮಾತ್ರೆಗಳಿರಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ೪+೪ ಮಾತ್ರೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಇವೆ. ಮಾತ್ರೆಗಳ ಸರಿಯಾದ ಲೆಕ್ಕಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತು ಲಯದ ಶುದ್ಧಿಗಾಗಿ ಈ ಪದಗಳನ್ನು ‘ಸಾಗऽರ’, ‘ದಾಗऽರ’, ‘ತೆರಿತೇರಿ’ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಎಳೆದು ದೀರ್ಘಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ

ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇದು ಅಂಶೀ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಲಕ್ಷಣ. ಮಾತ್ರಗಣ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಂಶೀ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹಾಯಿಸಿ ಹಾಡಿಗ್ಗೊಂದುವಂತೆ ಹೊಸಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ್ದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಧನೆ.

ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಅಕ್ಷರವೃತ್ತ, ಷಟ್ಪದಿಗಳಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದು ಮಾತ್ರಾ ಗಣಗಳ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಲಯಗಳನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದಾಗಲೇ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳು ದೊಡ್ಡ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪಡೆದಂತೆ ಉತ್ಸಾಹಗೊಂಡಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಮಾತ್ರಾಲಯ ಬಹುಬೇಗ ಯಾಂತ್ರಿಕವೆನಿಸತೊಡಗಿ ಬೇಸರವಾಯಿತು. ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅವರೇ ಹೇಳಿರುವ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

"ಬಹುಶಃ ಇಕ್ಕಟ್ಟಾದ ಮಾತ್ರ ಮಿತಿಗಳುಳ್ಳ ಷಟ್ಪದಿಗಳು ನನ್ನ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪ್ರಿಯ ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ಹಿಡಿಸಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಕಿವಿದೆರೆದು ಓಡಾಡುವ ನನಗೆ ದಾಸರ ಪದದಿಂದ ಗೊಲ್ಲರ ಹಾಡಿನವರೆಗೆ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಕೇಳಿ ಕೇಳಿ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕಾರ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಸಾಂಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಲೋಕಗೀತೆಗಳ ಅಂಶೀಗಣಗಳು ಕೊಡುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮಾಧುರ್ಯಗಳು ರಕ್ತಗತವಾಗಿರಬೇಕು. ಇವೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ನವನವೋನ್ಮೈಷಣೆ ನನಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ನಾನು ನನಗೆ ಬಂದಂತೆ ಹಾಡಿದೆ ಎಂದೇನೇ ಹೊರತು ಬಯಸಿ, ಎಣಿಸಿ ಹೊಸ ಛಂದಸ್ಸುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದೆ ಎನ್ನಲಾರೆ."[೫೦]

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಕವನ ಸಂಕಲನವಾದ 'ಗರಿ'ಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಂಶಗಣ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಒಲಿದದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಅಂಶಗಣ ಪ್ರಧಾನವಾದ ತ್ರಿಪದಿ (ಚತುರೋಕ್ತಿ) ಪಿರಿಯಕ್ಕರ (ಸಖೀಗೀತ) ಸೀಸಪದ್ಯ (ಉಯ್ಯಾಲೆಯ ತರಂಗ ಭಾಗ) ಸಾಂಗತ್ಯ ('ಕೋಗಿಲೆ'-ಗರಿ) ಕೀರ್ತನೆ, ಸ್ವರವಚನ, ತತ್ವಪದ, ಲಾವಣಿ ಮೊದಲಾದ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವು ಸಲ ಅವುಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧ ಮಾತ್ರಾಗಣ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಶುದ್ಧ ಮಾತ್ರಾಗಣ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಅಂಶಗಣ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನ 'ಕುಣಿಯೋಣ ಬಾರಃ' ಷಟ್ಪದಿಯ ರೂಪವಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಆಡುಮಾತು 'ಹಾಡಿ'ನ ಹೊರಮೈ ಕುಣಿತದ ಸೂಚನೆ ಗಳಿಂದಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಜನಪದೀ | ಅಂಶೀ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣದೆ ಹೋಗಬಹುದು. 'ಮೇಘದೂತ ಛಂದಸ್ಸು' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುವ ಒಂದು ಛಂದೋರೂಪವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರೇ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿ ದ್ದಾರೆ. ಈಚೀಗೆ ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿಯವರು "ಈ ಛಂದಸ್ಸು 'ತಾಳಿಕ್ಕೋಟೆಯ ಪೇಟೆ' ಎಂಬ ಹಾಡಿನ

ಲಯವನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತದೆಂದು"[೫೧] ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಬಹಳ ಸಮೀಪದಿಂದ ಹೋಲುವ ಛಂದಸ್ಸೊಂದು 'ಪಂಪನ ಭಾರತ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

"ಅಲ್ಲಿ ಸೊಗಯಿಸುವ ಕೃತಕ ಗಿರಿಗಳಿಂ
ಕಲ್ಪತರುಗಳನೆ ಪೋಲ್ವ ಮರಗಳಿಂ
ನಂದನಂಗಳೊಳ್ ಸುಳಿವ ಬಿರಯಿಯಿಂ
ಕಂಪು ಕಣ್ಮಲೆಯ ಪೂತ ಸುರಯಿಯಿಂ
ಸುತ್ತಲುಂ ಪರಿವ ಜರಿವೊನಲ್ಗಳಿಂ
ದೆತ್ತಲುಂ ನಲಿವ ಪೊಸ ನವಿಲ್ಗಳಿಂ"[೫೨]

'ರಗಳೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿರುವ ಈ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಸಾಲಿಗೂ ೩+೫ ಮಾತ್ರೆಗಳ ಎರಡು ಗಣಗಳಿವೆ ಎಂದು ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀಯವರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ೫ ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳೆಲ್ಲ ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ೩+೨ ಮಾತ್ರೆಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಘಟಕಗಳಾಗಿಯೇ ಒಡೆಯುತ್ತವೆ. ೨ ಮಾತ್ರೆಗಳ ಘಟಕವನ್ನು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಗಣವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ರೂಢಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ೫ ಮಾತ್ರೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ ಒಂದೇ ಗಣವೆಂದು ಲೆಕ್ಕ ಹಾಕಿರಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ೩+೩+೨ ಮಾತ್ರೆಗಳ ಒಳರಚನೆ ಇರುವ ಘಟಕಗಳೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪಂಪನ ರಗಳೆಯ ಎರಡು ಗಣಗಳಿಗೆ ಅಂಥದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಗಣ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗುರುವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರೆ ಮೇಘಧೂತದ ಛಂದಸ್ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಇದು ಪಂಪನಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇವೆರಡು ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಂತು ಇದೆ. ಪಂಪನ ಛಂದಸ್ಸು ರಗಳೆಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸವಿದ್ದರೂ ಸಾಲಿನ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲದೆ ಮುಂದೆ ಮುಂದೆ ಓಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಸಾಲಿನ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲುಗಡೆ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ತಾವು ಹಾಡಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂರು ಗಣಗಳ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನದಾಗಿ ಸೇರುವ ಗುರು ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯವಾದ ಛಂದಸ್ಸೆಂಬುದಂತೂ ನಿಜ. ಇದರ ನಾದ-ಲಯಗಳು ಗುಂಗು ಹಿಡಿಸುವಂಥದು. ಈ ಲಯದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹಲವಾರು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ಮೇಘದೂತ', 'ಹೃದಯ ಸಮುದ್ರ', 'ಜೋಗಿ' (ಗಂಗಾವತರಣ) 'ಅಮರ ಮರಣ' (ಸೂರ್ಯಪಾನ), 'ಭಾವದೀಪ, (ಉತ್ತಾರಾಯಣ) 'ಆನಂದ ಲಹರಿ' (ಮುಕ್ತಕಂಠ) 'ಗಾಯಿತ್ರಿಸೂಕ್ತ', 'ಕಲ್ಪವೃಕ್ಷ' ವೃಂದಾವನಗಳಲಿ' (ಹಾಡುಪಾಡು) ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

'ಹೃದಯ ಸಮುದ್ರ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರಯವರು ಈ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿರುವ ಪ್ರಯೋಗ ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿದೆ. ಈ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಶುದ್ಧ ಮಾತ್ರಗಣದ್ದು. ಇದರ ಪ್ರತಿಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗಣಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ಹೀಗಿದೆ.

೩+೩+೨ ೩+೩+೨ ೩+೩+೨ ಗುರು

ಆದರೆ 'ಹೃದಯ ಸಮುದ್ರ'ದ ಸಾಲುಗಳ ಮಾತ್ರ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ.

"ಬಂಗಾರ ನೀರ ಕಡಲಾಚೆಗೀಚೆಗಿದೆ ನೀಲ ನೀಲ ತೀರಾ ಮಿಂಚು ಬಳಗ ತೆರೆತೆರೆಗಳಾಗಿ ಅಲೆಯುವುದು ಪುಟ್ಟ ಪುರಾ"[೫೩]

ಇಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಸಾಲಿನ ಗಣ ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಲೆಕ್ಕ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಮೊದಲನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತ್ರೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ.

"ಬಂಗಾರ ನೀರ ಕ | ಡ ಲಾಚೆಗೀಚೆಗಿದೆ | ನೀಲ ನೀಲ ತೀ | ರಾ

ಎಂದು ಓದಿಕೊಂಡರೆ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಾಲಿನ ಆರಂಭದ ಎರಡು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಒಂದು ಘಟಕವನ್ನು ಹುಸಿಗಣವನ್ನಾಗಿ ಓದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಉಳಿದದ್ದು ನಿಯಮಿತ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಹುಸಿಗಣ | ತಾಳದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅಂಶೀ ಛಂದಸ್ಸಿನಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡದ್ದು. ಜಾನಪದ ಹಾಡು-ಲಾವಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ತತ್ವಪದಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಹುಸಿಗಣಗಳ ಬಳಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳಲ್ಲಿ ಹುಸಿಗಣಗಳು ಲಯಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟ 'ಉಠಾವ್' ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದ ಹುಸಿತಾಳಕ್ಕೆ ಇದು ಸಂವಾದಿಯಾಗಿದೆ. ಇಂಥದೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಮಾತ್ರಾಗಣ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತಂದು ಲಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಮುರಿವು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದೆ ಕವಿತೆಯ ಮೂರನೆಯ ನುಡಿಯ ನಂತರ ಬರುವ ಎರಡು ಸಾಲುಗಳು ಉಳಿದ ಸಾಲುಗಳಿಂದ ಲಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

"ಸಿಕ್ಕಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ ಸಿಕ್ಕಲ್ಲೆ ಮಾತ್ರ ಒಡೆಯುವುದು ಇದರ ಸೆಲೆಯು
ಕಣ್ಣರಳಿದಾಗ ಕಣ್ ಹೊರಳಿದಾಗ ಹೊಳೆಯುವುದು ಇದರ ಕಳೆಯು"

ಇದು ಕವಿತೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಛಂದೋರೂಪ, ಆದರೆ

"ಬಂದವರ ಬಳಿಗೆ ಬಂದsದ ಮತ್ತು ನಿಂದವರ ನೆರೆಗು
ಬಂದsದೋ ಬಂದsದ
ನವಮನವು ಬಂದು ಹೊಸ ದ್ವೀಪಗಳಿಗೆ ಹೊರಟಾನ ಬನ್ನಿ
ಅಂದsದೋ ಅಂದsದ"[೫೪]

ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಶಗಣ ಛಂದಸ್ಸಿನಂತೆ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಎಳೆದು ಹೇಳುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲದೆ, ಒಂದೆರಡು ಗಣಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ ಲಯಕ್ಕೆ ಬೇರೊಂದು ತಿರುವು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ತಿರುವಿನ ಜೊತೆಗೆ ಶಬ್ದಗಳ ಪುನರುಕ್ತಿಯೂ ಸೇರಿ ಭಾವದ ತೀವ್ರತೆ, ಆರ್ತತೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ.

'ಶ್ರಾವಣದ ವೈಭವ' ಎಂಬ ಕವಿತೆ ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಕುಣಿತದ ಲಯವಿರುವ ಮಾತ್ರ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಒಂದು ಗಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತ್ರೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿ, ಸ್ವರವನ್ನು ಎಳೆದು ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಗಳಿಗೆ ಹಿಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಚ್ಚಿ ಲಯಕ್ಕೆ 'ಟಾಂಗು' ಕೊಡುವ ಈ ರೀತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ.

"ಹೂವ ಹಡಲಿಗೆಯನು ಹೊತ್ತ
ಭೂಮಿತಾಯಿ ಜೋಗತಿ
ಮೈತುಂಬಿ ಕುಣಿಯುತಿಹಳ
ನಂತ ಕಾಲವೀ ಗತಿ"[೫೬]

ಇದು ಲಯಕ್ಕೆ ವೈವಿದ್ಯವನ್ನು ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಭೂಮಿ ತಾಯಿ ಜೋಗತಿಯಾಗಿ 'ಮೈತುಂಬಿ' ಮೈಮೇಲೆ ದೇವಿಯ ಆವಾಹನೆಯಾದಂತೆ ಮೈಮೇಲಿನ ಖಬರಿಲ್ಲದಂತೆ, ಆವೇಶದಂತೆ ಕುಣಿಯುವ ಪರಿಯನ್ನು ಒತ್ತಿಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಯ ಬಂಧ ಮತ್ತು ಸ್ವಚ್ಛಂದದ ನಡುವಿನ ಸಮತೂಕವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಯಾವಾಗಲೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ತೀರ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಅವರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಯೂ ಈ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. 'ಪಾತರಗಿತ್ತಿ ಪಕ್ಕ' ಕವಿತೆಯನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

"ಪಾತರಗಿತ್ತಿ ಪಕ್ಕಾ
ನೋಡಿದೇನ ಅಕ್ಕಾ
ಹಸುರು ಹಚ್ಚಿ ಚುಚ್ಚಿ
ಮೇಲಕರಿಷಣ ಹಚ್ಚಿ
ನೂರು ಆರು ಪಾರು
ಯಾರು ಮಾಡಿದ್ದಾರು"[೫೭]

ಈ ಕವಿತೆಯ ಮಾತ್ರಾಗಣದ ಲೆಕ್ಕದ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಮೂರು ಗಣಗಳು, ಒಟ್ಟು ಹನ್ನೆರಡು ಮಾತ್ರೆಗಳಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ 'ನೂರು ಆರು ಪಾರು', ಇಂಥ ಸಾಲು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಒಂಬತ್ತು ಮಾತ್ರೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಕವಿತೆಯ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಒಂಬತ್ತು ಮಾತ್ರೆಗಳನ್ನೇ ಎಳೆದು ಹನ್ನೆರಡಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇಡೀ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿಯಮವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ಪಾಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಗಣದ ಮೊದಲ ಅಕ್ಷರ ಗುರುವಾಗಿದ್ದು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯಂತೆ ಸ್ವರಭಾರದಿಂದ (Stress) ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸ ಪಾತರಗಿತ್ತಿಯ ನಿರಂತರವಾದ ಚಂಚಲಗತಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂಧಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾತ್ರಾವೃತ್ತದ

ಯಾಂತ್ರಿಕ ತಾಲಬದ್ಧತೆಯಾಗಲಿ, ಅಂಶವೃತ್ತದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಾಗಿ ಕವಿತೆಯ ಛಂದಸ್ಸು ತನ್ನದೇ ಆದ ನಿಯಮಿತತನ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಂತಿದೆ. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳೂ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿವೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ಭಾವ-ಬುದ್ಧಿಗಳ ಹದವಾದ ಬೆರಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಚಿಂತನಪರತೆಯ ಕಡೆಗೆ ವಾಲುವ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ನೇರವಾದ ವಾಸ್ತವ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಪ್ರಕಟಿಸುವಾಗ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಮಾತ್ರಾ ವೃತ್ತಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದೇ ನಿಸರ್ಗ ಸೌಂದರ್ಯ, ಶೃಂಗಾರ, ಕನಸುಗಾರಿಕೆಗಳು ಕೂಡಿ ಕೊಂಡಾಗ ಅಂಶವೃತ್ತಗಳ ಛಾಯೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

೧. "ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬಂತು ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸ"
ಮಸೆದ ಗಾಳಿ ಪಕ್ಕ ಪಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು ಸಹಜ ಪ್ರಾಸಾ
ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಒಂದು ಮಂದಹಾಸಾ
ಭೃಂಗದ ಬೆನ್ನೇರಿ ಬಂತು......."[೫೮]

೨. "ಸಂಜೆ ಸೂರ್ಯನ ಹೆಗಲ
ಜರದ ಸೆಲ್ಲೇದ ಸೋಗಿ
ನವಿಲಗೊರಳಿನ ಮುಗಿಲು
ಸೆರಿಗ್ಗೆ, ಬೀಸ್ಯಾದ"[೫೯]

ಈ ಮೇಲಿನ ಎರಡು ಕವಿತೆಗಳು ಗೀತಗಳೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಗೀತದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯ ಅಂಶ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳ ನಿಯಮಿತವಾದ ಲಯದಿಂದ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅಥವಾ ಕಿವಿಯಿಂದ ಕೇಳುವಾಗ ತಡವರಿಸಿದಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರ ಮಸುಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾದಾಂತ ಯತಿಯಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಸಾಲಿನಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಲಿಗೆ ಇರುವ ಭಾವದ ಚಿತ್ರಗಳ ಅಂಶವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ದಾಟಬಹುದಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲು ಗಳಿಗೂ ಕೂಡಿ ಒಂದು ಘಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂಶಗಳು, ಶಬ್ದ, ನಾದ, ಸಾಲು ಎಲ್ಲ ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಪದ್ಯ 'ಚಿತ್ತಿಯ ಮಳೆಯ ಸಂಜೆ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯೊಳಗಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡದ್ದಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟು ಕವಿತೆಯನ್ನೋದಿದಾಗ ನುಡಿಯಿಂದ ನುಡಿಗೆ ಹೊಂದಿ ಕೊಂಡ ಪ್ರಾಸ ಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಸಾಲಿನ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರದ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಓಲಾಟ ದಿಂದಾಗಿ ಕವಿತೆ ವಾತಾವರಣವನ್ನೇ ವ್ಯಾಪಿಸಿ ನಿನದಿಸುವಂತೆ ಕೇಳುತ್ತದೆ.

ಆರು ಸಾಲುಗಳ ನುಡಿಕಟ್ಟು, ನಿಜವಾಗಿ ಹಳೆಯ ಷಟ್ಪದಿಯದೇ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ವಾರ್ಧಕ ಷಟ್ಪದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಶರ, ಕುಸುಮ ಭೋಗ ಷಟ್ಪದಿಗಳ

ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಗಣರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ಅವರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ಸೀಗಿ ಹುಣ್ಣಿವಿ ಮುಂದ
ಸೋಗಿನ ಚಂದ್ರಾಮ
ಸಾಗಿ ಬರುವೊಲು ಬರುವ ಚಳಿಯಾಕೆ
ಹೊನ್ನ ಶ್ಯಾವಂತಿಗೆಯ
ಹೆರಳು ಬಂಗಾರದ
ಬೆಳ್ಳಿ ಶ್ಯಾವಂತಿಗೆಯ ಚಳಿಯಾಕೆ"[೬೦]

ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಮೂರು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಆದಿಪ್ರಾಸದ ಪ್ರಯತ್ನವಿದ್ದು ಅದನ್ನು ನಂತರದ ಮೂರು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಡಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದು ಗಣಗಳಲ್ಲಿ. ಷಟ್ಪದಿ ಶುದ್ಧವಾದ ಮಾತ್ರಾವೃತ್ತವಾಗಿದ್ದು, ಮಾತ್ರೆಗಳ ಎಣಿಕೆಯ ಮೇರೆಗೆ ಅದರ ಗತಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರೆಗಳ ಬದಲಾಗಿ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅಕ್ಷರಗಳ ಎಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆ ತಲೆದೋರಿ ಶಬ್ದಗಳು ಬಳುಕುತ್ತವೆ. ಮಾತ್ರೆಗಳ ಲೆಕ್ಕ ಹಾಕಿದರೆ ಇದು ಕುಸುಮಷಟ್ಪದಿಯಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಮೂರು ಮತ್ತು ಆರನೆಯ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಗಣದಾಚೆ ಬರುವ, ಗುರು ಗಣದ ಮಧ್ಯದ ದೀರ್ಘಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಕಂಪನ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. 'ಚಳಿಯಾಕೆ' ಇದು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಐದು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಗಣವಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ 'ಯಾ' ಅಕ್ಷರ ದೀರ್ಘವಿದ್ದದ್ದು ಪ್ಲುತವಾಗಿ ತೆರವಾದ ಸ್ಥಳವನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಡುತ್ತದೆ. 'ಚಳಿಯಾಕೆ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬರುವ ಚಿತ್ರ ಬಹಳ ನಾಜೂಕಿನದು. 'ಹೊಳೆಹೊಂಡದುಸಿರನ್ನೆ ನಯವಾಗಿ ನೆಯ್ದಂಥ ಮಂಜಿನ ಮೇಲ್ಸೆರಗನ್ನು ಮೈತುಂಬ ಹೊದ್ದುಕೊಂಡು ಚಳಿಯಾಕೆಯ ಕಲ್ಪನಾ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕವಿತೆಯ ಅನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಲಯ ಬಹಳ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದಗಳನ್ನುಚ್ಚರಿಸುವಾಗ ಉಸಿರಿನ ಪರಿಮಿತ ನಡುಗು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಛಂದಸ್ಸು ಬೇಂದ್ರೆಯವರಲ್ಲಿ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮತ್ತು ನಾದದ ಗುಂಗು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಛಂದಸ್ಸು ಲೆಕ್ಕವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಿಗ್ಗುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು. ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಒಂದು ಘಟಕ ಒಂದು ನುಡಿಕಟ್ಟಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗುವಂತೆ ಪದ್ಯರಚನೆ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಲಯವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಥರದ ಪ್ರಯತ್ನ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾಣಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಯಾವ ಮಗ್ಗಲಿನಿಂದ ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಅವು ಹಾಡಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಬದುಕಿನ ಭಾಗವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ಅಂತರಂಗವನ್ನು, ಮಮತೆಯ, ಪ್ರೀತಿಯ ಚಿಲುಮೆಯನ್ನು ಬಹಳ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ.

## ೫.೬. ಕೆ.ಎಸ್.ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ

ಶ್ರೀ ಕೆ.ಎಸ್ .ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ ಕನ್ನಡದ ಅದ್ವಿತೀಯ ಪ್ರೇಮಕವಿ. ಅವರ ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆಯಂತು ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಮಕಾವ್ಯದ ಜಯಬೇರಿ. ಇದನ್ನು ಬರೆದು; ಬೆಳಕು ಹರಿಯುವುದರೊಳಗೆ ನಾಡಿನ ತುಂಬ ಹೆಸರಾಗಿಬಿಟ್ಟರು. ಪ್ರೇಮಜೀವನದ ಸಾರ್ಥಕ ಮುಹೂರ್ತಗಳ ಸುಂದರ ಚಿತ್ರಣಗಳನ್ನು ನೀಡಿ, ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಜನಸಮುದಾಯದ ಮನಸಿನೊಳಗೆ ಶಾಶ್ವತಸ್ಥಾನ ಸಂಪಾದಿಸಿಬಿಟ್ಟರು. ಜೀವ ಜಾಲಕ್ಕೆಲ್ಲ ಮರುಳು ಹಿಡಿಸುವ ಪ್ರೀತಿಯ ಮಾಯೆಗೆ ಸೊಗಸಾದ ರೂಪಕ-ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾಡಾಗಿ ಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರ 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯ ಸೊಬಗು ಇನ್ನೂ ಬಾಡಿಲ್ಲ, ಬಾಡುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಕಾವ್ಯದ ಚಲುವು-ಒಲವು, ಒಪ್ಪ-ಓರಣ, ಕೊನೆಗೆ ಸುಖ-ದುಃಖಗಳು ಕೂಡ ನಮ್ಮ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ರುಚಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಹಸನುಗೊಳಿಸುವ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಿ ಈ ಕಾವ್ಯ ಕೃತಾರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಈ ಜಾತಿಯ ಕಾವ್ಯವಿರಬೇಕು. ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದ ಅತ್ಯಂತ ಸಾರ್ಥಕ ಮುಹೂರ್ತಗಳ ಸ್ಮೃತಿಚಿತ್ರ ಈ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಶೈಲಿ ಓದುಗರಿಗೆ ಮತ್ತು ಕೇಳುಗರಿಗೆ ತುಂಬ ಆಪ್ತವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿರುವುದು. ತಾರುಣ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರಿಗೆ ಬರ್ನ್ಸ್ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚಾದನು. ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಅವರ ಕೈಗೆ ಬಿದ್ದ ಬರ್ನ್ಸ್ ಕವಿತೆಗಳು ಅವರಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟವು. ದಿನನಿತ್ಯದ ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿನ ಸಹಜಾನುಭವಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೌಶಲ, ಜನರಾಡುವ ಮಾತಿನ ಧಾಟಿಯಲ್ಲೇ ಕಾವ್ಯದ ನಾದ-ಲಯಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಜಾಣ್ಮೆ, ಸಣ್ಣ ಸಂಗತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಹಿರಿದಾದುದನ್ನು ಹೇಳಬಲ್ಲ ಹಿರಿಮೆ ಬರ್ನ್ಸ್‌ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಅತನ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳು ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಗಾಢ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವು.

ಬರ್ನ್ಸ್‌ನಂತೆ ಜನಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೆ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಜನರು ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೆ ಬರೆಯಬೇಕೆನ್ನುವ ಹಂಬಲ-ತವಕ, ಹುಮ್ಮಸ್ಸು ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರದಾಯಿತು. ಎಡ್ವಿನ್ ಮ್ಯೂರ್ ಹೇಳುವಂತೆ "for a scotsman to see Burns simply as a poet is almost impossible" ಈ ಮಾತು ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ ಯವರು ಹಾಗೆಯೇ ಕನ್ನಡಿಗರ ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಒಂದಾದರು. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಕೇವಲ ಗಂಭೀರ ಕಾವ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಗಳ ಕವಿಯಲ್ಲ. ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ "ನನ್ನ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದ ಅನೇಕರಿಗೆ ನನ್ನ ಕೆಲವು ಕವನಗಳು ಪರಿಚಿತ. ಅವರಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಕೆಲವು ಕವನಗಳನ್ನು ಓದುವವರಿದ್ದಾರೆ; ಬಾನುಲಿಯಲ್ಲೋ, ಸಂಗೀತ ಸಭೆಗಳಲ್ಲೋ, ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲೋ, ಕ್ಯಾಸೆಟ್‌ನ ಮೂಲಕವೋ, ಕೇಳಿದವರು ಹಲವರಿದ್ದಾರೆ.

ಬಳೇಪೇಟೆಯಲ್ಲಿ ನನ್ನನ್ನು ಕಂಡು ಕಿರುನಗೆ ಬೀರುವ ನವದಂಪತಿಗಳಿದ್ದಾರೆ; ಸಿಟಿ ಬಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನನ್ನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಸ್ಥಳ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ತರುಣ-ತರುಣಿಯರಿದ್ದಾರೆ; ನನ್ನ ಕೆಲವು ಕವನಗಳನ್ನು ಜನಪದ ಗೀತೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಹಾಡಿದವರಿದ್ದಾರೆ; ನನ್ನ ಯಾವುದೋ ಕವನದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿರುವ ಅನುಭವ ತಮ್ಮದೆಂದು ತಿಳಿದು ನನ್ನನ್ನು ಸತ್ಕರಿಸಿದವರಿದ್ದಾರೆ; ಶರಾವತಿಯಲ್ಲಿ ಹಬೆದೋಣಿಯಲ್ಲಿ ನನ್ನನ್ನು ಕೂರಿಸಿ ಮೆರವಣಿಗೆ ಮಾಡಿದ ಗೆಳೆಯರಿದ್ದಾರೆ. 'ನೀವು ನಮ್ಮ ಶ್ಯಾನುಭೋಗರ ತಂಗಿಯ ಮಗನಂತೆ' ಎಂದು ಬೆನ್ನು ತಟ್ಟಿದ ಗ್ರಾಮಸ್ಥರಿದ್ದಾರೆ; ನನ್ನ ಕವನಗಳಲ್ಲಿನ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದ ಪಟ್ಟಣದ ಧೀಮಂತರಿದ್ದಾರೆ; ನನ್ನ ಅಭಿಮಾನಿ ವೃಂದದಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡದ ಬಸ್ ಸ್ಟ್ಯಾಂಡಿನಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಹಾಡನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಅದಲು-ಬದಲು ಮಾಡಿ ಹಾಡಿ ನನ್ನಿಂದ ಪೈಸೆ ಪಡೆದ ಬಡ ಹುಡುಗನು ಸೇರಿದ್ದಾನೆ."[೬೧]

ಹೀಗೆ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಕಾವ್ಯಗುಣ ಜನರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬಹುವ್ಯಾಪಕವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ಕವಿಯ ಹಂಬಲವೂ ಘಟಿಸಿದೆ. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರು 'ಜನತೆಯ ಕವಿ'ಯಾಗಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲದಿಂದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಬದುಕನ್ನು ಒಳಹೊಕ್ಕು ನೋಡುವ ಅವರ ಸಹಜ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಮಿಡಿದು ಜನರಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಕಾವ್ಯಧಾರೆಯನ್ನು ರಸವತ್ತಾಗಿ ತಮ್ಮ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೂಲಕ ಹರಿಸಿದರು.

ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಸಮಗ್ರ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅವರ ಮಾತುಗಳು ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಚಿನ್ನ, ಬೆಳ್ಳಿ, ಕೆಲಸದ ನಡುವೆ ಮೂಡುವ ಲಯ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸೊಗಸು ತರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ವಾದ್ಯ ಸಂಗೀತದ ನಾದಶಕ್ತಿ, ಹೂ ಕಟ್ಟುವ ಕಲೆಯ ಕೌಶಲ, ಪುರಾಣದ ಕಟ್ಟೆಯ ಮೇಲಿನ ಗದುಗಿನ ಭಾರತ ಆಲಿಸುವಿಕೆ, ಶ್ಯಾನುಭೋಗರ ಮನೆಯ ಮಾತುಕತೆ ಈ ಎಲ್ಲದರಿಂದ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಶಕ್ತಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ಆಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ಜನ ತಮ್ಮ ನಿತ್ಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಯ ಶಕ್ತಿ ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅವರು ಅದನ್ನು ತಮ್ಮದನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡರು.

"ಹೀಗೆ ಬರ್ನ್ಸ್‌ನಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದು, ತನ್ನ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಪರಿಸರದಿಂದ ಪುಷ್ಟಿಪಡೆದು ಕವಿಯಾಗುವ ಬಯಕೆ ಹೊತ್ತುನಿಂತ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ ಅವರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟಮಾದರಿ, ಖಚಿತದಾರಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಹೊಸಕಾವ್ಯ ಹೇಗೆ ರೂಪಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತಗಳ ಅನುಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು."[೬೨]

ಪರಂಪರೆಯೊಳಗೆ ಬದುಕಿದ್ದ ಕವಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಪರಿಸರ ಅವರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಸತ್ಯ. ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯೊಳಗೆ ತಾಯಿಯ ಜೋಗುಳ

ಹಾಡು, ಅಜ್ಜಿ ಕತೆಗಳು, ಊರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪುರಾಣ ಪ್ರವಚನಗಳೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಆ ಕಾರಣವಾಗಿ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಪದ್ಯಗಳು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡು ಪ್ರಧಾನವಾದಂತಹವು. ಮತ್ತು ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರಿಗೆ ಹಾಡು ಬಹಳ ಪ್ರಿಯವಾದುದು. ಆದರೆ ಅವರು ಕವನ ಬೇರೆ, ಗೀತ ಬೇರೆ ಎಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ನಂಬಿದವರು. ಅವರ ಎಲ್ಲ ಸಂಕಲನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ಹಾಡುಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಗದ್ಯಶೈಲಿಯ ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದಂತೆ ಅವರ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳದೂ ಮಾತ್ರಾಗಣ ಘಟಿತವಾದ, ಹಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಶೈಲಿಯೇ ಅವರ ಹಾಡುಗಳಿಗೂ ವಿವೃತವಾದರೂ ಖಚಿತವಾದ ಆಕೃತಿ ಇದೆ. ಅವು ಹಾಡು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಹಸೆಗಳೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ಹಾಡುಗಳು ವೈಚಾರಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಮಾ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಉಪಕರಣಗಳಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಹಾಡು-ಹಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಇಂದಿನ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಅವರಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ರಿಸರ್ವೇಷನ್‌ಗಳಿವೆ. ಇಡೀ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಹಾಡದಿರುವುದು, ವಾದ್ಯ-ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ಅವಧಾರಣೆ, ಕವಿತೆಯ ಭಾವದ್ರವ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದಿರುವುದು, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಣತಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇಲ್ಲದೆ, ಕೇವಲ ಧ್ವನಿಮಾಧುರ್ಯವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸುವ ಅನುಕರಣಶೀಲ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಾಡು, ಕವಿತೆ ಮುಂತಾದ ಪದಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿರ್ವಚನಗಳ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ಒಗ್ಗಿಸದಿರುವುದರಿಂದ ಅವರ ಕವಿತೆಗೆ ಚಲನಶೀಲತೆ ಲಭಿಸಿದೆ. ಅವರು ಹಾಡುಗಳ ಮೂಲಕ ಹೆಚ್ಚು ಜನರಿಗೆ ವಿಭಿನ್ನ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂವಹನವಾಗುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು ಅರ್ಥಸಹಿತವಾದ ಪದಗಳ ಬಳಕೆಯ ಮೂಲಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಂವಹಿಸುವುದು ಕವಿತೆಯ ಒಂದು ಬಗೆ. ಇಂತಹ ಶಬ್ದಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದದ ಅರ್ಥ, ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಎಚ್ಚರವಹಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದ ಅಥವಾ ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಬಳಸುವ ಸಂಗೀತದಂತಹ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಏನಾಗುತ್ತದೆ? ಅದು ತತ್ಕಾಲೀನವಾದ ಒಂದು ಭಾವಸಮಗ್ರವನ್ನು ಓದುಗನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವುದಲ್ಲವೇ? ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಪದಶಿಲ್ಪಕ್ಕಿಂತ ನಾದಶಿಲ್ಪ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಭಾವಸಮಗ್ರದ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ತಾನು ಗಮ್ಯವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ, ಅದರ ಭಾಷಾಶರೀರ ಗೌಣವಾದರೂ ಸಮಗ್ರ ಪರಿಣಾಮ ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗುತ್ತದೆ. ವೈಚಾರಿಕತೆಯಲ್ಲಿನ ಪ್ರಮಾಣದ ತರತಮದಿಂದ ವಾಚಕವರ್ಗದ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದ ಪರಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲು ಇಂತಹ ನಾದಪ್ರಧಾನ ರಚನೆ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆಯೇ? ಎಂದರೆ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಾರದ ಓದುಗರೂ ಇಂತಹ ಹಾಡಿಗೆ ಸ್ಪಂಧಿಸಬಹುದಲ್ಲವೆ? ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವು ತಲುಪಲಾರದ ಭಾಷಾತೀತ ಆಳಗಳನ್ನು ತಲುಪುವ ಶಕ್ತಿಯಿದೆಯಿಲ್ಲವೆ?

ಹಾಗಾಗಿ ಕವಿ ಭಾಷೆ ಆಚೆಗೂ ಭಾವ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಸತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಈ ಬಗೆಯ ಅನುಕ್ತ ಚಿಂತನೆಗಳು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿವೆ. 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯ ಅಪಾರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಗೇಯತೆಯೂ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಕವಿತೆಗೆ ಅದರ ನಾದಾಂಶವು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದರೆ ವೈಚಾರಿಕತೆಯು ಕವಿಯದೇ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.

ನಾದದ ಮಾತು ಬಂದಾಗಲೇ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಆಲೋಚಿಸಬಹುದು. ಅವರು ಜನಪದಗೀತೆಗಳ ಅಂಶ ಛಂದಸ್ಸಿಗಿಂತಲೂ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಮಾತ್ರಾಲಯಗಳಿಗೆ ಒಲಿದವರು. ಅವರು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದ ನಿಯೋಗಗಳಿಗೆ ಅವು ಸಾಕೆಂಬ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಅವರಿಗಿತ್ತು. ಬೇಂದ್ರೆ ಅಥವಾ ಕಂಬಾರರ ಹಾಗೆ ಶೈಲಿವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಅವರು ಉಪಯೋಗಿಸಲಿಲ್ಲ. ಡಿ.ಆರ್.ನಾಗರಾಜ್ ಇದನ್ನು ಬಹುಮುಖೀ ಶೈಲಿಸ್ಮೃತಿಗಳ ಗೈರುಹಾಜರಿಯೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಾತು ಉಪಭಾಷೆ ಅಥವಾ ಗ್ರಾಮೀಣ ಭಾಷೆಗಳ ಬಳಕೆ ಆಗಿಲ್ಲವೆನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸರಿ. ಆದರೆ ಕೆಎಸ್‌ನ ಅವರು ತರುವ ಭಾಷಿಕ ವೈವಿಧ್ಯವು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ವಾಕ್ಯರಚನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯೋತ್ತರ ಘಟಕಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಗದ್ಯದ ಲಯ ಪದ್ಯದ ಲಯಗಳೆರಡನ್ನೂ ಕವಿತೆಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯ ದಿನಗಳಿಂದಲೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಒಂದು ಭಾವಗೀತಗಳಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಲಯವಿನ್ಯಾಸವಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಥನಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳು ವಂಥದ್ದು. ಈ ಎರಡೂ ಬಗೆಗಳು ಓದುಗನ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ವೇಗ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಲಯರಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಲಯಭಂಗಗಳೂ ಉದ್ದೇಶಿತವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವರಿಗೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನೀಡಿದ್ದು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಧಾಟಿಯನ್ನೇ ಅವರು ಅದನ್ನು ವಿಭಿನ್ನ ಕೆಲಸಗಳಿಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕೆಎಸ್‌ನ ಅವರ ಪದ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳು ಇರಬಹುದು. ಅದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹಂತದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅವರ ಸರಿ-ತಪ್ಪುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದ ವಿಚಾರಗಳಿರಬಹುದು. ಆ ಯಾವುದೇ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸದೆ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾವ ಅದು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ನಾದಗುಣ-ಮಾರ್ಧವತೆ, ಲಯವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕುರಿತು ನಿರ್ವಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಮುಂದಿನ ವಿಚಾರಗಳು ಸಹ ಅದೇ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತವೆ.

"ನನ್ನ ಪ್ರೇಮದ ಹುಡುಗಿ ತಾವರೆಯ ಹೊಸಕೆಂಪು
ತಾವರೆಯ ಹೊಸ ಅರಳು ಹೊಳೆವ ಕೆಂಪು
ನನ್ನ ಪ್ರೇಮದ ಹುಡುಗಿ ಕೊಳಲ ಮೆಲು ನುಡಿಯಿಂಪು

ಕೊಳಲ ಮೋಹಿಸಿ ನುಡಿವ ಗಾನದಿಂಪು
ಬೆಳೆಬೆಳೆಯಿತೆಷ್ಟೆಷ್ಟು ಭಿನ್ನಾಣ, ಎಲೆ ಚೆಲುವೆ,
ಮುಳುಗಿದೆನು ಅಷ್ಟಷ್ಟು ಪ್ರೇಮದೊಳಗೆ
ಬತ್ತುವುದು ಕಡಲುಗಳು ಮುಂದಾಗಿ, ಎಲೆ ಚೆಲುವೆ
ಬತ್ತಲಾರವು ತೊಟ್ಟು ಪ್ರೇಮದೊಳಗೆ

---

ಹೋಗಿ ಬರುವೆನು ಹೆಣ್ಣೆ, ಪ್ರೇಮದೊಂದೇ ಹೆಣ್ಣೆ
ಹೋಗಿ ಬರುವೆನು ಸಹಿಸು ಎರಡು ಗಳಿಗೆ
ಕೋಟಿ ಯೋಜನವಿರಲಿ, ದಾಟಿ ಬರುವೆನು ಹೆಣ್ಣೆ
ಬೇಗ ಬರುವೆನು ಹಾರಿ ನಿನ್ನ ಬಳಿಗೆ"[೬೩]

ಬರ್ನ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಣಯ ಕವನ 'O my Love's Like a red red rose' ಬಿಎಂಶ್ರೀ ಅವರಲ್ಲಿ ಅನುಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಬಗೆ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಕಣ್ಣ ಮುಂದಿತ್ತು. 'ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತೆಗಳು' ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸದೊಂದು ಅನುಭವ ಲೋಕದ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆದಂತೆ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಯಿತು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ತೀರ ಹೊಸದಾಗಿತ್ತು. ರಾಧಾ ಕೃಷ್ಣರ, ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಲೆಯರ ಪ್ರಣಯವಲ್ಲದೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರ ಪ್ರಣಯವೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದ ಪರಿ. ತಾನು ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವರು ಆಡುವ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲನೆಲೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ನಿಲುವು; ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರು ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾವ್ಯ ಸ್ವರೂಪದ ಕನಸಿಗೆ ಖಚಿತವಾದ ಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪ ನೀಡಿದವು.

ಈಗಲೂ "ಸಾಮಾನ್ಯ ಓದುಗರ ಮತ್ತು ಆಲಿಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರೇ ನನಗೆ ಮುಖ್ಯ. ನನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಏನು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ ಅನ್ನೋದು ನನಗೆ ಮುಖ್ಯ. 'They are our customers' 'ನನಗಾದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಅನುಭವ ನನಗೆ ಹೊಸತೆಂದು ಕಂಡಾಗ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಜನರಿಗೆ ತಿಳಿಯುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ ನನಗೆ ಉತ್ಕಟವಾದಾಗ ಕವನ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಪಂಕ್ತಿಯನ್ನು ತಾನೇ ಸೂಚಿಸಿಕೊಂಡು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು"[೬೪] ಎನ್ನುವ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಮಾತು ತುಂಬ ಮಾರ್ಮಿಕವಾದುದು.

"ಒಬ್ಬಳೇ ಮಗಳೆಂದು ನೀವೇಕೆ ಕೊರಗುವಿರಿ?
ಒಬ್ಬಳೇ ಮಡದಿಯನಗೆ!

ಹಬ್ಬದೂಟದ ನಡುವೆ ಕಣ್ಣೀರ ಸುರಿಸದಿರಿ;

ಸುಮ್ಮನಿರಿ, ಮಾವನವರೆ''೬೫

ಇಲ್ಲಿ ಮಗಳಿಗೆ ಮದುವೆಮಾಡಿ ಕಳಿಸಿಕೊಡುವಾಗ ತಂದೆತಾಯಿಗಳಿಗೆ ಆಗುವ ನೋವು ಅಪಾರ; ಅದರಲ್ಲೂ ಒಬ್ಬಳೇ ಮಗಳಾದರಂತೂ ಆ ನೋವು ಇನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರತೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಹಜ. ಇಂಥ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರು ತಮ್ಮ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಿ ಬರುವಾಗ ಅದಕ್ಕೊಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಕಾವ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮ ಮೂಡಿದುದು ವಿಶೇಷ. ಇಲ್ಲಿ ಬರಿ ಕಾವ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮವಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಮೊದಲ ಕವನ ಸಂಕಲನ 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ' ಪ್ರಕಟವಾದದ್ದು ೧೯೪೨ರಲ್ಲಿ. ಇದುವರೆಗೂ ಈ ಸಂಕಲನ ೨೪ ಮರುಮುದ್ರಣಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಮತ್ತೆ ಯಾವ ಕವನ ಸಂಕಲನವೂ ಇಷ್ಟೊಂದು ಮರುಮುದ್ರಣಗಳನ್ನೂ ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ ಧ್ವನಿಸುರುಳಿ(ಕ್ಯಾಸೆಟ್) ಗಳಲ್ಲೂ ಸಹ ಇದರ ಹಂದರದ ಹರವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ದಾಖಲೆಯೆನ್ನಬಹುದು.

ಕನ್ನಡದ ಜನತೆ 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಕೊಂಡು ಓದಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಆಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಓದಿ, ಆಲಿಸಿ ಸಂತಸಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ರೂಢಿ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ' ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರಿಗೆ ಬೆಳಗಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು, ಹೆಸರನ್ನು, ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ತಮದುಕೊಟ್ಟ ಸಂಕಲನ. "ಯಾವ ಕವಿತೆಗಳ ಮೂಲಕ ಜನ ತಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಲು ತೊಡಗುತ್ತಾರೋ ಅಂಥ ಕವಿತೆ ಬರೆದವನೆ ನಿಜವಾದ ಕವಿ. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಸಂಕಲನವಾದ 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ' ಯಲ್ಲೇ ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರು. ನಾಡಿನ ಅಂತಃಕರಣವನ್ನು ಅವರಂತೆ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಸೂರೆಗೊಂಡ ಕವಿ ಯಾರಿದ್ದಾರೆ? ಜೀವ ಜಾಲಕ್ಕೆಲ್ಲ ಮರುಳು ಕವಿಸುವ ಪ್ರೀತಿಯ ಮಾಯೆಯೇ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಬಂತು. ನವದಂಪತಿಗಳ ಪಿಸುಮಾತಿನಷ್ಟು ಸವಿಯಾದ ಅವರ 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯನ್ನು ಕೇಳದ ಕಿವಿಗಳಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಡಿಗೆ ನಾಡೇ ಸಡಗರದಿಂದ ಮುಡಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿತು."೬೬

'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯನ್ನು ತಂಗಾಳಿಗೊಡ್ಡಿದ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ನಾದಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಅಪ್ಸರೆಯಂತೆ. ಈ ಲಾವಣ್ಯವೂ ಮಣ್ಣು ನೆಲದಿಂದ ಬಂದುದಲ್ಲ ಎನಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ ಎಂದು ವರಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಯವರು 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ' ಕಸ್ತೂರಿಯ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಕಾಮನ ಬಿಲ್ಲನ್ನು ಬಿತ್ತಿ ಬೆಳೆಯಿಸಿದ ಹೂದೋಟ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಡಿ.ಎಲ್.ನರಸಿಂಹಚಾರ್ ಅವರು ಈ ಸಂಕಲನವನ್ನು ಮುಕ್ತಕಂಠದಿಂದ ಪ್ರಶಂಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ' ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಾದರೂ ಅದರ ಜನಪ್ರಿಯತೆ

ಕಿಂಚಿತ್ತೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಕವಿತೆಯ ಅಂತಃ ಶಕ್ತಿಯೊಳಗಿನ ತುಡಿತ ಅರಿವಿಗೆ ಬಾರದೆ ಇರದು.

ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ದಾಂಪತ್ಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇಟ್ಟು ನೋಡುವುದು ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ದಾಂಪತ್ಯದಾಚೆಗಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗೌರವದಿಂದ ಕಾಣುವುದಾಗಲಿ, ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧ ಮಾತ್ರವಾಗಿಯೇ ನೋಡುವುದಾಗಲಿ ಆಗ ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಹೆಂಡತಿಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಆಗಿನ ರೀತಿ. ಹೀಗಾಗಿ 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯ ಪ್ರೇಮಕವಿತೆಗಳು ದಾಂಪತ್ಯದ ಪ್ರಣಯ ಕವಿತೆಗಳಾಗಿಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದು ಸಹಜವಾದುದೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಕವಿತೆಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಇದೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಸ್ವೀಕೃತವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಜನತೆ ಯಾವ ವಿರೋಧವೂ ಇಲ್ಲದೆ, ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿರುವುದು ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಿಷ್ಟಾಚಾರದ ಬಂಧದೊಳಗೆಯೇ ಶೃಂಗಾರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎರಡೂ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. 'ರಾಯರು ಬಂದರು ಮಾವನ ಮನೆಗೆ'ಯಂಥ ಕವಿತೆಯ ಶಕ್ತಿ ಇರುವುದೇ ಈ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ.

'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯ ನಾಯಕ ತನ್ನ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಉದ್ಘೋಷಿಸಿ ಹೇಳುವ ಪರಿ ಹೀಗಿದೆ.

"ಮದುವೆಯಾಗಿ ತಿಂಗಳಿಲ್ಲ
ನೋಡಿರಣ್ಣ ಹೇಗಿದೆ!
ನಾನು ಕೂಗಿದಾಗಲೆಲ್ಲ
ಬರುವಳೆನ್ನ ಶಾರದೆ!-
ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ನೋಡದೆ
ಎದುರು ಮಾತನಾಡದೆ"[೬೭]

ತನ್ನ ಆಸೆಯನ್ನು ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಆತ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ನಡವಳಿಕೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನೋಡಿ.

"ಪಗಡೆಯಾಡಬಾರದೆ
ನಾನು ನನ್ನ ಶಾರದೆ"[೬೮]

ನಾನು ನನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಕೂಡಿ ಪಗಡೆಯಾಡುವುದು ಏನು ತಪ್ಪು? ಎಂದು ಕೇಳುವ ನಾಯಕನ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ತಾರುಣ್ಯದ ಬಂಡಾಯವಲ್ಲ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯೂ ಇದೆ.

“ಒಂದು ಹೆಣ್ಣಿಗೊಂದು ಗಂಡು
ಹೇಗೋ ಸೇರಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು
ಕಾಣದೊಂದು ಕನಸ ಕಂಡು,
ಮಾತಿಗೊಲಿಯದಮೃತವುಂಡು
ದುಃಖ ಹಗುರವೆನುತಿರೆ
ಪ್ರೇಮವೆನಲು ಹಾಸ್ಯವೇ?”[೧೯]

ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಪ್ರೇಮ ಹಾಸ್ಯದ ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಬದುಕಿನ ಜೀವಶಕ್ತಿ; ಬದುಕಿನ ನೋವನ್ನು ಹಗುರಗೊಳಿಸುವ, ಕಷ್ಟವನ್ನು ತಾಳಿಕೊಳ್ಳುವ, ಶಕ್ತಿ ನೀಡುವ ಈ ಜೀವ ಸತ್ವವನ್ನು ತಮಾಷೆ ಮಾಡುವುದು, ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಿಪಡಿಸಿ ವಿರೋಧ ಮಾಡುವುದು ಜೀವ ವಿರೋಧಿಯೆಂದು ಆತ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಕೃತಿ ಸಹಜ ಭಾವವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಹತ್ತಿಕ್ಕುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಈತ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಮುಂದೆ ಈ ರೀತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

“ಯಾರು ಕದ್ದು ನೋಡಿದರೇನು?
ಊರೆ ಎದ್ದು ಕುಣಿದರೇನು?
ಜನರ ಬಾಯಿಗಿಲ್ಲ ಬೀಗ
ಹೃದಯದೊಳಗೆ ಪ್ರೇಮರಾಗ
ಇಂಥ ಕೂಗನಳಿಸಿದೆ
ಬೆಳಗಿ, ಬದುಕ ಹರಿಸಿದೆ.”[೨೦]

ಸಮಾಜದ ಟೀಕೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ನಿಲ್ಲುವ ಶಕ್ತಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರೀತಿಗಿದೆ ಎಂದು ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಹೇಳುವ ಕವಿಗೆ ಈ ಪ್ರೀತಿಯೆ ಬದುಕನ್ನು ಸಹನೀಯವಾಗಿಸುವಂಥ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳಂಥದ್ದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿದೆ. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ ಈ ಬದುಕು ಅಶಾಶ್ವತ ಯಾವ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಏನು ಕಾದಿದೆಯೋ? ಇಂದಿನ ಈ ಕ್ಷಣವನ್ನು ಸಾರ್ಥಕಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ಇವತ್ತಿನ ಬದುಕನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ಅರಿವೂ ಕವಿಗಿದೆ.

ಕವಿ ಆಲೋಚಿಸುವ ಚಿಂತನೆಗಳ ದಾರಿ ಭಿನ್ನ. ಆ ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಂದು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವ ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಬಡವ, ಬಲ್ಲಿದ, ಮೇಲುಕೀಳು, ಸುಖ-ದುಃಖ, ಆಸರಿಕೆ-ಬೇಸರಿಕೆ ಹೀಗೆ ಯಾವೆಲ್ಲ ವಿಧದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರು ಕೆಎಸ್‌ನ ಅವರ ಪದ್ಯಗಳ ಹಂದರ ಚಾಚಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಚಾರವಂತರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕವಿ ಗಮನಿಸುವ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಕವಿತೆಯ ಗುಣದ ಬಗ್ಗೆ

ಕವಿ ಒಂದಷ್ಟು ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು, ಸಮುದಾಯದ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವನು ತನ್ನ ಕವಿತ್ವಕ್ಕೆ ರೂಪಕೊಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಆ ಕವಿತೆ ಸಂವಹನವಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದ ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಅವರು ಮೊದಲಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಅವರು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು; ಬರೆಯಬಾರದು ಎನ್ನುವ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದರು. ಮತ್ತು ಆ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮ, ರಸದೌತಣವಾಗಿ ಜನರ ಮುಂದೆ, ಜನರ ನಾಲಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಹರಿದಾಡುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅವರ 'ಮಾವನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ' ಹಾಡನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ನಮಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿಚಾರಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ.

> "ರಾಯರು ಬಂದರು ಮಾವನ ಮನೆಗೆ
> ರಾತ್ರಿಯಾಗಿತ್ತು;
> ಹುಣ್ಣಿಮೆ ಹರಸಿದ ಬಾನಿನ ನಡುವೆ
> ಚಂದಿರ ಬಂದಿತ್ತು - ತುಂಬಿದ
> ಚಂದಿರ ಬಂದಿತ್ತು.
> ಮಾವನ ಮನೆಯಲಿ ಮಲ್ಲಿಗೆ ಹೂಗಳ
> ಪರಿಮಳ ತುಂಬಿತ್ತು
> ಬಾಗಿಲ ಬಳಿ ಕಾಲಿಗೆ ಬಿಸಿನೀರಿನ
> ತಂಬಿಗೆ ಬಂದಿತ್ತು - ಒಳಗಡೆ
> ದೀಪದ ಬೆಳಕಿತ್ತು.
> .............
> ಪದುಮಳು ಬಂದಳು ಹೂವನು ಮುಡಿಯುತ
> ರಾಯರ ಕೋಣೆಯಲಿ"[೭೧]

ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಈ ಹಾಡನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸಹಜವೆನಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕವಿ ಆ ಸಹಜತೆಯನ್ನು ವಿಶೇಷ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟವಾಗುವಂತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಭಾವ ತುಂಬಿರುವುದು ವಿಶೇಷದ ಸಂಗತಿ. ಇನ್ನು ಕವಿತೆಯ ಆಶಯವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಸಾಂಸಾರಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಈ ಸರಸ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಚಿತ್ರ ಇವತ್ತಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗದಿರ ಬಹುದು; ಏಕೆಂದರೆ 'ಈಗ ಪದುಮ ಸದಾ ಒಳಗೇ ಇರುತ್ತಾಳೆ' ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದೇನೋ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲೂ ದಾಂಪತ್ಯದ ಹೊಸತನದಲ್ಲುಂಟಾಗುವ ಇಂಥ ಮಧುರ

ಅನುಭವಗಳು ಇದ್ದೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಪರಿಸರ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಬದಲಾಗಬಹುದು; ಆದರೆ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಹಜ ಸಂವೇದನೆ ಮಾತ್ರ ಒಂದೇ. ಇದು ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಹದಿಹರೆಯದ ಮನಸ್ಸಿನ ಕನಸಿಗೆ ಆಕಾರ ನೀಡುವಂಥದ್ದಾದ್ದರಿಂದ ಇಂದಿಗೂ ಈ ಕವಿತೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತಲೇ ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ ಅವರ ದಣಿವನ್ನು ಹಗುರಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಹಲವಾರು ಕವಿತೆಗಳ ಹಿಂದಿನ ಮನೋಧರ್ಮ ತುಂಬು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವೆಂದೇ ಭಾವಿಸಬೇಕು. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ರುಚಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಿ ಈ ಕಾವ್ಯ ಕೃತಾರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಈ ಜಾತಿಯ ಕಾವ್ಯವಿರಬೇಕು. ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದ ಅತ್ಯಂತ ಸಾರ್ಥಕ ಮುಹೂರ್ತಗಳ ಸ್ಮೃತಿ ಚಿತ್ರ ಈ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ."[೨೨] ಎಂಬಂತೆ ಜೀವನದ ಅತ್ಯಂತ ರಸಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶದ, ಸಾರ್ಥಕ ಮುಹೂರ್ತಗಳ ಸ್ಮೃತಿಚಿತ್ರ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಈ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯ.

ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಈ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸರಳತೆ. ಸರಳತೆಯಿಂದಲೇ ಓದುಗರನ್ನು, ಕೇಳುಗರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಅಪರೂಪದ ಕವಿ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ. ಈ ಸರಳತೆ ಕೇವಲ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಅಥವಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲ. ಇದು ಬದುಕಿನ ರೀತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಚಿತ್ರಗಳು ಯಾವುವೂ ನಮಗೆ ಅಪರಿಚಿತವಾದುದಲ್ಲ; ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನಿಂದಲೇ ನೇರವಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಭಾವಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಿ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗುವ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಈ ಕಾವ್ಯ ಗುಣ ಸಹೃದಯನನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲದಿಂದ ರೂಪಿತವಾದುದಲ್ಲವೆಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ. ಏಕೆಂದರೆ 'ಜನಪ್ರಿಯತೆ' - ರಂಜನೀಯ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದು ಆಗಬಹುದು. ನಮ್ಮನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧನವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯ ಬಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಮುದಗೊಳಿಸುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದರೆ, ಎರಡನೆಯ ಬಗೆ ಉತ್ತಮ ಕಲೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರು ಸಂದರ್ಶನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

"ನನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಏನು ನಡಿತೋ ಅದನ್ನ ನಾನು ಹೇಳಿದೀನಿ. ನನ್ನ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲದ್ರವ್ಯ-ನಡೆದಿರಬಹುದಾದಂಥ ಅನುಭವ. ಅದು ನನಗಾಗಿರಬಹುದು, ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗಾಗಿರಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯಾವುಯಾವುದು ಸಂಭವನೀಯವೋ ಅದನ್ನೆಲ್ಲ ಭಾವಾಭಿನಯದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟವನು ನಾನು".[೨೩]

ಯಾವುದನ್ನು ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರು ಕಾವ್ಯ ಮಾಡಲು ಹೊರಟಿದ್ದರೋ ಆ ಕಾವ್ಯ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ; ಅದಕ್ಕೆ ಮೇಲು-ಕೀಳು, ಅಕ್ಷರಸ್ಥ-ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ಎಂಬ ಬೇಧ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಷ್ಟೆ. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರು ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಸಹಜಾನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೊರತೆಗೆದು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವು ನಮಗೆ ಆಪ್ತವಾಗುತ್ತಲೇ ಆನಂದ ನೀಡುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ.

ಯಾಕೆ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳಂತೆ ಜನ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ! ಕವಿಯ ಹೆಸರು ತಿಳಿದೋ? ತಿಳಿಯದೆಯೋ ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಸಂತೋಷ ಪಡುವ ಜನರಿದ್ದಾರೆ. ಧಾರವಾಡದ ಬಸ್ ಸ್ಟ್ಯಾಂಡಿನ ಬಳಿಯ ಭಿಕ್ಷುಕ ಹುಡುಗನಾಗಿರಬಹುದು. ಸಿಟಿ ಬಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಗುಣಗುಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಿಗುರು ಮೀಸೆಯ ತರುಣನಾಗಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ಕಳೆ ಕೀಳುತ್ತ ಕೆಸರು ಗದ್ದೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳಿರಬಹುದು; ಹೀಗೆ ಅವರಿವರೆನ್ನದೆ ಎಲ್ಲರ ನಾಲಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಇವರ ಕವಿತೆಗಳು ರಿಂಗಣಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಇವುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳ ಧಾಟಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಅದರ ಸ್ಥಾನವೂ ಬಂದುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಕವಿಯೇ ಒಂದು ಕಡೆ ಹೇಳುವಂತೆ 'ನನ್ನ ಕೆಲವು ಕವನಗಳನ್ನು ಗೀತೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಹಾಡುವವರಿದ್ದಾರೆ. ನನ್ನನ್ನು ಜನಪದ ಕವಿ ಅನ್ನೊ ಜನನೂ ಇದ್ದಾರೆ'; ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಕವಿತೆಗಳು ಜನ ಸಮುದಾಯದೊಡನೆ ಒಂದಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವರ ಕವಿತೆಗಳ ಧಾಟಿ ಏನಿದೆ ಅದು ಜನರ ಮನವನ್ನು ಕೆದಕಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾದ ಮತ್ತು ಗೇಯಗುಣ ಕಾವ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸರಳ ಮತ್ತು ಸಹ್ಯವಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಹಜ ಸಮೃದ್ಧಿ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಸಹಜ ಸಮೃದ್ಧಿಯ ಫಲವೇ ಅವರ ಧ್ವನಿಸುರಳಿಗಳು ಎನ್ನಬಹುದು.

ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಕವಿತೆಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ, ಇದು ಅವರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಕವಿತೆಯ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅವರ ಭಾಷೆ ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಸಮೀಪವಾದ ಶಿಷ್ಟಭಾಷೆಯಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಅವರ ಅನುಭವ ಸಾಮಗ್ರಿ ಹಿಂದಿನ ಕೆಲವು ಸಂಗ್ರಹಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಗರ ಪರಿಸರದ್ದಲ್ಲ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಪರಿಸರದ್ದು. ಅವರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ; ಜಾನಕಿ, ಮೀನಾಕ್ಷಿ, ಗೌರಿ, ಕಾಮಾಕ್ಷಿ, ಸೀತಾದೇವಿ, ಚಂದಮ್ಮ ಇವರೆಲ್ಲ ಹಳ್ಳಿಯ ಬಾವಿಯಿಂದ ನೀರು ಸೇದಿ ತರುವ, ಬೆಳಗಾಗ ಬೃಂದಾವನದ ತುಳಸಿಗೆ ಕುಂಕುಮವಿರಿಸುವ, ಹಸಿರು ಕುಪ್ಪಸದ ತಲೆತುಂಬ ಹೂವು ಮುಡಿಯುವ ಬಳೆಗಾರ ಚೆನ್ನಯ್ಯನಿಂದ ಒಪ್ಪುವ ಬಳೆ ತೊಡುವ ಅಪ್ಪಟ ಗ್ರಾಮೀಣ ಚೆಲುವೆಯರು. ಇವರ ಊರುಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ಹೊನ್ನೂರು, ನವಿಲೂರು, ತಾವರೆಗೆರೆ, ಸಿರಿಗೆರೆ, ಚಿತ್ರವಳ್ಳಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ಈ ತೌರೂರ

ದಾರಿ 'ತೆಂಗುಗಳ ತಲೆದೂಗಿ ಬಾಳೆಗಳು ತೋಳಬೀಸಿ' ಕರೆಯುವ ಬಂಡಿಯದಾರಿ; ತೆಂಗುಗಳ ನಡುವೆ ತುಂಬು ಚಂದಿರ ಬಂದು 'ಬೆಳ್ಳಿ ಹಸುಗಳ ಹಾಲ'ನ್ನು ಕರೆಯುವ ಇರುಳಿನ ಪರಿಸರ, ಈ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಬಳೆಗಾರ ಚನ್ನಯ್ಯ, ಹೂವಾಡಗಿತ್ತಿ, ಸಂತೆಗೆ ಹೋಗಿ ಬರುವ ಹೆಣ್ಣುಗಳು ನಡೆದಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಇರುವುದು ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಹಳ್ಳಿಯ ಕೆಲವು ನಿಸರ್ಗ ದೃಶ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಆ ಹಳ್ಳಿಯ ಕೆಲವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಈ ಹಳ್ಳಿಗಳು ಈ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಕೈಹಿಡಿದು ನಾಗರಿಕವಾದ ದೂರದ ಊರಿನ ಗಂಡಿನ ಪ್ರಣಯ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರ ಕವಿತೆಗಳು ಅಷ್ಟೊಂದು ಸಮೃದ್ಧತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು.

ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವಂತ ತಂದೆ-ತಾಯಿ, ಅಣ್ಣ-ತಂಗಿ, ಗೆಳೆಯ-ಗೆಳತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಬಂಧಗಳು ಕೂಡ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಪ್ರಣಯ ಕವಿತೆಗಳ ನಾಯಕ-ನಾಯಕಿಯರಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಒಂದು ಗಂಡು ಮತ್ತೊಂದು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಈ ಪ್ರಣಯ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಒಂದು ಬಗೆಯ ಏಕಾಂಗಿತನದಿಂದ ಆತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥದ್ದಾಗಿದೆ."[೨೩]

ಕೇವಲ ಇಂಥ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತ ಹೋದರೆ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಪದ್ಯಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ಎನಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಾವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ನಾದ-ಲಯದ ಸಂಗತಿಗಳು ಮರೆಮಾಚಿದಂತೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಅವರ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಒಳ ಅಂದವನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಅವರ ಕವಿತೆಗಳ ಒಳ ಅಂದ ಇರುವುದು ಕವಿಯಲ್ಲೋ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೋ, ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಸಹೃದಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೋ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಎದುರಾಗಬಹುದು! ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ, ಕಾವ್ಯಸಂವಹನದ ಗುಣ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆ ಸಹಿತ ವಿವರಿಸಲಾಗುವುದು.

ಉದಾಹರಣೆಗಳು

**೧. ಸಿರಿಗೆರೆಯ ನೀರಲ್ಲಿ ಬಿರಿದ ತಾಯರೆಯಲ್ಲಿ**

"ಸಿರಿಗೆರೆಯ ನೀರಲ್ಲಿ ಬಿರಿದ ತಾವರೆಯಲ್ಲಿ
ಕೆಂಪಾಗಿ ನಿನ್ನ ಹೆಸರು
ಗುಡಿಯ ಗೋಪುರದಲ್ಲಿ ಮೆರೆವ ದೀಪಗಳಲ್ಲಿ
ಬೆಳಕಾಗಿ ನಿನ್ನ ಹೆಸರು"[೨೪]

**೨. ನಿನ್ನ ಪ್ರೇಮದ ಪರಿಯ ನಾನರಿಯೆ ಕನಕಾಂಗಿ**

"ನಿನ್ನ ಪ್ರೇಮದ ಪರಿಯ ನಾನರಿಯೆ ಕನಕಾಂಗಿ
ನಿನ್ನೊಳಿದೆ ನನ್ನ ಮನಸು

ಹುಣ್ಣಿಮೆಯ ರಾತ್ರಿಯಲಿ ಉಕ್ಕುವುದು ಕಡಲಾಗಿ
ನಿನ್ನೊಲುವೆ, ನನ್ನ ಕಂಡು"[೨೫]

**೩. ಬಳೆಗಾರ ಚನ್ನಯ್ಯ ಬಾಗಿಲಿಗೆ ಬಂದಿಹನು**

"ಬಳೆಗಾರ ಚನ್ನಯ್ಯ ಬಾಗಿಲಿಗೆ ಬಂದಿಹನು
ಒಳಗೆ ಬರಲಪ್ಪಣೆಯೆ ದೊರೆಯೆ?
ನವಿಲೂರು ಮನೆಯಿಂದ ನುಡಿಯೊಂದ ತಂದಿಹೆನು-
ಬಳಿಯ ತೊಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ ನಿಮಗೆ"[೨೬]

**೪. ಒಂದಿರುಳ ಕನಸಿನಲಿ**

"ಒಂದಿರುಳ ಕನಸಿನಲಿ ನನ್ನವಳ ಕೇಳಿದೆನು
ಚಂದ ನಿನಗಾವುದೆಂದು
ನಮ್ಮೂರು ಹೊನ್ನೂರೊ, ನಿಮ್ಮೂರು ನವಿಲೂರೊ
ಚೆಂದ ನಿನಗಾವುದೆಂದು
ನಮ್ಮೂರು ಚಂದವೋ, ನಿಮ್ಮೂರು ಚಂದವೋ
ಎಂದೆನ್ನ ಕೇಳಲೇಕೆ?
ನಮ್ಮೂರ ಮಂಚದಲಿ ನಿಮ್ಮೂರ ಕನಸಿದೆನು
ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕೆ?
ನಮ್ಮೂರು ಚಂದವೋ, ನಿಮ್ಮೂರು ಚಂದವೋ
ಎಂದೆನ್ನ ಕೇಳಲೇಕೆ? ಎನ್ನರಸ
ಸುಮ್ಮನಿರಿ ಎಂದಳಾಕೆ"[೨೭]

**೫. ಮೊದಲದಿನ ಮೌನ**

"ಮೊದಲ ದಿನ ಮೌನ ಅಳುವೇ ತುಟಿಗೆ ಬಂದಂತೆ
ಚಿಂತೆ, ಬಿಡಿಹೂವ ಮುಡಿದಂತೆ;
ಹತ್ತು ಕಡೆ ಕಣ್ಣು ಸಣ್ಣಗೆ ದೀಪ ಉರಿದಂತೆ
ಜೀವದಲಿ ಜಾತ್ರೆ ಮುಗಿದಂತೆ"[೨೮]

**೬. ರಾಯರು ಬಂದರು ಮಾವನ ಮನೆಗೆ**

"ರಾಯರು ಬಂದರು ಮಾವನ ಮನೆಗೆ
ರಾತ್ರಿಯಾಗಿತ್ತು;
ಹುಣ್ಣಿಮೆ ಹರಸಿದ ಬಾನಿನ ನಡುವೆ
ಚಂದಿರ ಬಂದಿತ್ತು - ತುಂಬಿದ

ಚಂದಿರ ಬಂದಿತ್ತು
ಮಾವನ ಮನೆಯಲಿ ಮಲ್ಲಿಗೆ ಹೂಗಳ
ಪರಿಮಳ ತುಂಬಿತ್ತು
ಬಾಗಿಲ ಬಳಿ ಕಾಲಿಗೆ ಬಿಸಿನೀರಿನ
ತಂಬಿಗೆ ಬಂದಿತ್ತು - ಒಳಗಡೆ
ದೀಪದ ಬೆಳಕಿತ್ತು''[೭೯]

**೭. ದೀಪವೂ ನಿನ್ನದೆ, ಗಾಳಿಯು ನಿನ್ನದೆ**

''ದೀಪವೂ ನಿನ್ನದೆ, ಗಾಳಿಯೂ ನಿನ್ನದೆ
ಆರದಿರಲಿ ಬೆಳಕು!
ಕಡಲೂ ನಿನ್ನದೆ, ಹಡಗೂ ನಿನ್ನದೆ
ಮುಳುಗದಿರಲಿ ಬದುಕು!''[೮೦]

**೮. ಶಾನುಭೋಗರ ಮಗಳು**

''ಶಾನುಭೋಗರ ಮಗಳು, ತಾಯಿಯಿಲ್ಲದ ಹುಡುಗಿ
ರತ್ನದಂತಹ ಹುಡುಗಿ ಊರಿಗೆಲ್ಲ!
ಬಲುಜಾಣೆ, ಗಂಭೀರೆ, ಹೆಸರು ಸೀತಾದೇವಿ;
ಹನ್ನೆರಡು ತುಂಬಿಹುದು, ಮದುವೆಯಿಲ್ಲ
ತಾಯಿಯಿಲ್ಲದ ಹೆಣ್ಣು, ಮಿಂಚ ಬೀರುವ ಕಣ್ಣು
ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕಣ್ಣೀರ ಸರಿಸಯಹುದು
ತಾಯಿಯಂದದಿ ಬಂದು ತಂಪನೆರೆಯುವುದೆಂದು
ಇಂಥ ಬಾಳಿಗೆ ಒಲವೆ ನಿನ್ನ ಕನಸು?''[೮೧]

**೯. ಗಂಡ-ಹೆಂಡತಿ**

''ಹೆಂಡತಿಯೊಬ್ಬಳು ಮನೆಯೊಳಗಿದ್ದರೆ
ನನಗದೆ ಕೋಟಿ ರೂಪಾಯಿ!
ಹೆಂಡತಿಯೊಬ್ಬಳು ಹತ್ತಿರವಿದ್ದರೆ
ನಾನು ಒಬ್ಬ ಸಿಪಾಯಿ''[೮೨]

**೧೦. ರಾತ್ರಿಯಲಿ ದೂರದಲಿ ಎಲ್ಲೋ ಓಲಗ**

''ರಾತ್ರಿಯಲಿ ದೂರದಲಿ ಎಲ್ಲೋ ಓಲಗ
ಗುಡ್ಡಗೋಪುರದಲಿ ಹಸುರು ದೀಪಗಳು
ನೆಮ್ಮದಿಯ ಬೆಳಕು ಆ ಬೆಳಕ ಬಲಿಯ ನಿಂತು

ನಮ್ಮೂರ ಇರುಳ ಚೆಲುವಿಗೆ ಹಿಗ್ಗಿದವರಿಲ್ಲ
ನನಗಿಂದು ದೂರದೊಲಗ ಹಾವಳಿಯನಕ
ಸಾಕುಸಾಕಾಗಿದೆ ತಂಪಿಲ್ಲ; ಸಂತಸವಿಲ್ಲ"[೮೩]

೧೧. **ಬರಿಗೊಡಗಳಿಗೆ ಸಮಾಧಾನ**

"ಬರಿಗೊಡಗಳಿಗೆ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳುತಿದೆ ನೀರಿಲ್ಲದ ನಲ್ಲಿ
ಮಟಮಟ ಮಧ್ಯಾಹ್ನದಲ್ಲಿ
ಬೀದಿಯೊಳಗಾಗಿ ಒಂದು ತಲೆಯಿಲ್ಲ;
ಬಿಸಿಲೇ ಎಲ್ಲ!"[೮೪]

೧೨. **ಆಸೆ**

"ಹಕ್ಕಿಯ ಹಾಡಿಗೆ ತಲೆದೂಗುವ ಹೂ
ನಾನಾಗುವ ಆಸೆ;
ಹಸುವಿನ ಕೊರಳಿನ ಗೆಜ್ಜೆಯ ದನಿಯೂ
ನಾನಾಗುವ ಆಸೆ
ಹಬ್ಬಿದ ಕಾಮನ ಬಿಲ್ಲಿನ ಮೇಲಿನ
ಮುಗಿಲಾಗುವ ಆಸೆ
ಚಿನ್ನದ ಬಣ್ಣದ ಜಿಂಕೆಯ ಕಣ್ಣಿನ
ಮಿಂಚಾಗುವ ಆಸೆ"[೮೫]

ಇನ್ನು ಮುಂತಾದವುಗಳು ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಭಾವಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಕವಿಯ ಈ ಎಲ್ಲ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಮನಸ್ಸು ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ಸಂವಾದ ಮಾಡಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಯಾವುದೇ ಪದ್ಯವನ್ನು ಆಲಿಸುವಾಗ ಮನಸ್ಸು ಬಹುಬೇಗನೆ ಆ ಕಡೆ ಹೊರಳುತ್ತದೆ ಯಾಕೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಕವಿಯ ಆಸೆ, ಸಹಜ ಮಾನವನ ಆಸೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ಮನಸ್ಸು ಆ ಕಡೆಗೆ ವಾಲುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ಭಾವದ ಅಂಶ ಇದಕ್ಕೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಗಟ್ಟಿತನ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಸಹಜವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದ ಹಿಂದೆ ಸಹಜವಾದ ಭಾವ ಲಹರಿ ಸ್ಫುರಿಸಿರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ ಕವಿತೆಗಳ ಭಾವಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಆಂತರಿಕ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಭಾವದಾಚೆಗಿನ ಭಾವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕೆದಕುತ್ತಾರೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯ ಭಾವ ಒಂದಾದರೆ ಆ ಕವಿತೆಯಾಚೆಗಿನ ಭಾವ ಕೇಳುಗರನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ; ಅದರಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆ ತಲ್ಲೀನತೆಯ ಭಾವವೇ ನಾದ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ವೇಳೆ ಆ

ತಲ್ಲೀನತೆಯ ಭಾವ ಸ್ಫುರಿಸದಿದ್ದಾಗ ಅದರ ನಿಜವಾದ ನಾದಪ್ರಜ್ಞೆ ಸಹೃದಯರಿಗೆ ತಟ್ಟದೇ ಇರಬಹುದು. ಮುಂದೆ ಕೆಎಸ್‌ನ ಅವರ ಕವಿತೆಗಳ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಆಶಯ ಆಕೃತಿಗಳ ಸಹಜೀವನದಿಂದಲೇ ಮೂಡಿಬರಬೇಕು. ಛಂದಸ್ಸು ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳ ಸೀಮಿತತೆಯ ಫಲವಾದ ಏಕತಾನತೆ ಮತ್ತು ಪುನಾರಾವರ್ತನೆಯ ಪಲ್ಲವಿಗಳಿಂದ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಗಟ್ಟಿತನವಾದ ಭಾವ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೊಂದು ಪಂಕ್ತಿಗೂ ಛಂದಸ್ಸು ಉಂಟು ಎನ್ನುವುದು ಅವರದೇ ಸಾಲು. 'ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ'ಯ ದಿನಗಳಿಂದಲೂ ಅವರ ಬರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಾಸ ಮತ್ತು ನಿಯತಬದ್ಧವಾದ ಸ್ಟ್ಯಾಂಜಾಯಿಕ್ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಮಾದರಿ ಮೊದಲನೆಯದು. ಅವರ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಗದ್ಯ ಸಮೀಪವಾದ, ಚಿಂತನಪರವಾದ, ಪದ್ಯಸಹಜ ಲಯ ರಹಿತವಾದ ಧಾಟಿ ಎರಡನೆಯದು. ಇದನ್ನು ತಾವು ಮೆಚ್ಚುವ ಎರಡು ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. (ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಬೇಂದ್ರೆ) ಕುವೆಂಪು, ಪುತಿನ, ಬೇಂದ್ರೆ ಮುಂತಾದ ಇತರ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಎರಡು ಬಗೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ಆಶಯಕ್ಕೂ ಅವರು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶೈಲಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಮೊದಲ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿಯೇ 'ರಂಗನಾಥನ ಕಂಡು' 'ಕಲೆ' ಇತ್ಯಾದಿ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅವರ 'ಕಾವೇರಿ ಸ್ನಾನ'ವೂ ಈ ಬಗೆಯದೇ ಕಾವ್ಯ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಅದರ ಬಳಕೆ ಆಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ ಈ ಶೈಲಿಯು ಸ್ವಾಭಿಮುಖವಾದುದಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಸಹಜವಾದ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಮೆರವಣಿಗೆಯಿಂದ, ತನ್ನ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಸೆಳೆದುಕೊಂಡು ಆಶಯವನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ತಳ್ಳಿಬಿಡುವುದು ಇಂಥ ಕವಿತೆಗೆ ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಧಾಟಿಯೇ ಓದುಗನನ್ನು ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸುವ, ಚಿಂತನೆಗೆ ಹಚ್ಚುವ ಸಾಮಾರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. 'ತೆರೆದ ಬಾಗಿಲು' ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಿರಲಂಕಾರವಾದ ಕವಿತೆ. ಅಲ್ಲಿರುವುದು ಓದಿ ಮುಗಿಸಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಅರ್ಥವಲಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಮೇಲೆ ಉಳಿಯುವ 'ಪ್ರಬಂಧಧ್ವನಿ'. ಅವರು ಅಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಅಂತೆಯೇ ಸ್ವಗತ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಧಾಟಿಗಳು ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ದೂರ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಈ ಕವಿಯು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಭಾ ಸಂಪನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಬದಿಗೆ ಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತನ್ನ ಆಲೋಚನೆಯು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಆಲೋಚನೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಉಮೇದಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಮ್ಮೊಳಗಿರುವ, ಆದರೆ ನಾವು ನುಡಿಗೊಡಲಾಗದ ಕವಿತೆಯನ್ನು ತಾನು ಹೇಳಬೇಕು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಹಂಬಲವಾಗಿದೆ. ಇಡೀ 'ತೆರದ ಬಾಗಿಲು' ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಕೇವಲ ಒಂದು ಕವನವಿರುವುದು ಆಕಸ್ಮಿಕವಲ್ಲ. ನಂತರದ 'ನವಪಲ್ಲವ'ದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಕವಿತೆಗಳ ಮಹಾಪೂರವೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ 'ಕವಿತೆ'ಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪಕ್ಕಿಂತ ಹಾಡುಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಮಾತು ಜಾಸ್ತಿ.

ನಂತರದ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಸ್ವಾಭಿಮುಖವಲ್ಲದ, ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವ ಕವಿತೆಗಳು ಅಥವಾ ನಿರಲಂಕಾರವೇ ಆದ ಹಾಡಿನ ಮಾದರಿಯ ಕವನಗಳು. ಈ ಎರಡೂ ಸಹ ಓದುಗರೊಂದಿಗೆ ಸಂವಹನದ ಸೇತುವೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. 'ಬುದ್ಧಿಪೀಡತ' ಎಂದು ವಿ.ಸೀ.ಯವರು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದಲೇ ಕರೆದ 'ನವ್ಯ' ಮಾದರಿಯ ಕವಿತೆಗಳು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ. ವಿ.ಸೀ.ಯವರೇ ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಬರವಣಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರತಿಮೆ, ರೂಪಕ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಗಳನ್ನು ಹಾಳತ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬೀದಿಯ ಮನೆಯ ಸಮಾಜದ, ಬದುಕಿನ ಸನ್ನಿವೇಶ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಕವಿತೆಗಳು"[೮೬]

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರು ತಮ್ಮ ಕವಿತೆಗಳಿಗೆ ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಗಳಿಂದ ಐದು ಮಾತ್ರೆಯವರೆಗೆ ಅವರ ಕವಿತೆಗಳು ರಚನೆಯಾದುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಯಾಕೆ ಈ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ ಅನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅದು ಸಾರಾಗವಾಗಿ ಅವರ ಕವಿತೆಯೊಳಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆಯೇ ಆ ಒಂದು ನಿಯತ ದಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸೇರುವುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅದು ಹಾಡು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಛಂದವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮುರು, ನಾಲ್ಕು, ಐದು ಮಾತ್ರೆಯ ಛಂದಗಳು ನಾವೇನು ದೇಸೀ ಪ್ರಕಾರದ ಛಂದಸ್ಸುಗಳು ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತವೆಯಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಷಟ್ಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ತ್ರಿಪದಿ, ರಗಳೆ, ಇಂತ ಹಾಡು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಛಂದಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರು ಬಳಸಿದರು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಆ ನೆಲಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅವರ ಕವಿತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸೇರಿಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ಇವರು ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಅವರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕವಿತೆ ಮಾವಿನಹಣ್ಣು. ಕರವಸ್ತ್ರ ಛಂದಸ್ಸು ಎನ್ನುವುದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ ಮಾತು. ಕಳಿತ ಮಾವಿನ ಹಣ್ಣು ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದು ಹಾಳಾಗದಂತೆ ಕಾಪಾಡುವುದು ಮಾತ್ರ ಕರವಸ್ತ್ರದ ಕೆಲಸ. ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ನಿಯೋಗವಾಗಲೀ ಹಣ್ಣಿನೊಂದಿಗೆ ಸೇಂದ್ರಿಯ ಸಂಬಂಧವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲ. ಕವಿತೆಯ ಆಕೃತಿಯೇ ಅದರ ಆಶಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಧೋರಣೆಗೂ ಇದಕ್ಕೂ ಬಹಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಛಂದೋಶರೀರ ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಸೂಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಅನುಕ್ತ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗೆ ನೆರವಾಗುವುದು ಮಾತ್ರ ಅದರ ಕೆಲಸ. ಅದು ಪ್ರಭುವಲ್ಲ, ಪರಿಚಾರಕ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರು ಛಂದಸ್ಸಿನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರಾಗದೆ, ಹೋದುದಕ್ಕೆ ಈ ನಿಲುವು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಹಾಡುಗಳ ಮಾತು ಹಾಗಲ್ಲ. ಕವಿಯು ಮರೆತ ಹಾಡು ಕೇಳುಗರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಮನೆ ಮಾಡಿರುತ್ತದೆ. ಕಿಂದರಿಗೆ, ರಾಗ ಯಾವುದೆಂದು ಗೊತ್ತಾದರೂ ಕವಿಯು ಬರೆದ ಹಲವು ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕೇಳುಗರಿಗೆ

ಬೇಕಾಗಿರುವ ಹಾಡು ಯಾವುದು ಎಂದು ತಿಳಿಯವುದಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ರಾಗ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಹಲವು ಹಾಡುಗಳಿರಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕುಡ ಲಯಗಳ ಏಕತಾನತೆ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳ ಬಹುಮುಖತೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ವಿವರಣೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಇವರ ಬಹುತೇಕ ಕವಿತೆಗಳು ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ, ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವ, ಮಂತ್ರಮುಗ್ಧರನ್ನಾಗಿಸುವ, ಜೊತೆಗೆ ಕೇಳುತ್ತಲೇ ಇರುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಅವರ ಕವಿತೆಗಳ ಧಾಟಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಫವರ್‌ಫುಲ್ ಆದಂತ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ ಎಂದ ತಕ್ಷಣ ಅವರ ಹಾಡುಗಳು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಜನಮನಗೆದ್ದ ಕವಿಯು ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಹು ಪ್ರಿಯವಾದ ಕವಿಯಾಗಿ ಸದಾ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ.

## ೫.೭. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕವಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡ ಕೆಲವೇ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಒಬ್ಬರು. ಕಂಬಾರರ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ತುಂಬಾ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಸಮುದಾಯದ ಬದುಕಿನ ತುಡಿತಗಳನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಹಿಡಿದು ಹಾಡಿದ ಕವಿ. ಕಂಬಾರರು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡ ದೇಸೀಯ ಲಯ, ಛಂದಸ್ಸಿನ ಬಂಧ ವಿಶೇಷವಾದದ್ದು. ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಿಸುವಾಗ ಯಾಕೆ ಅವರು ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು, ಲಾವಣಿಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ವರ್ತಮಾನದ ಬದುಕಿನ ತಲ್ಲಣಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವ ಕುತೂಹಲದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಯಾವ ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕಂಬಾರರ ಮಾತಿನಲ್ಲೆ ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ "ನಾನು ನನ್ನ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತೇನೆ. ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳು ನನ್ನ ಅನುಭವಗಳು. ನಾನು ಕಟ್ಟುವುದು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಈ ಶಬ್ದಗಳು ನನ್ನ ಪರಿಸರದ ಅಂಶಗಳಾಗಿರುವ ಕಥೆಗಳು, ಕಥೆಗಳ ತುಣುಕುಗಳು, ಚಿತ್ರಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ. ನನ್ನ ಪರಿಸರದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೆಂದರೆ ನಾನು ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶಗಳ ಆಯಾಮದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸುವ ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ ನಾನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಥೆಗಳು, ಫ್ಯಾಂಟಸಿಗಳು, ಪ್ರತೀಕಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲದೆ ಬೇರಾವುದು ಅಲ್ಲ. ನಾನು ನನ್ನ ಸುತ್ತ ನೋಡುತ್ತೇನೆ. ನನ್ನ ಒಳಗೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಎರಡು ಭಾಗಗಳು. ನಾನು ಯಾವುದನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಒಂದೇ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಎರಡು ಭಾಗಗಳು ನಾನು ಯಾವುದನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಸಮೃದ್ಧಿಯ, ಅತಿಶಯದ ರೂಪದಲ್ಲಿ, ಹುಚ್ಚೆಬ್ಬಿಸುವ ಹರ್ಷ, ಕರಾಳ, ಕ್ರೌರ್ಯ, ಆಳನೋಟ, ಗಾಢ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಕಟ್ಟುಕಿತ್ತಕಾಮ, ಏಕಾಕಿತನ, ಐತಿಹ್ಯಾತ್ಮಕ ರಚನೆಗಳ, ಐತಿಹ್ಯಾತ್ಮಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಅದ್ಭುತ ಹೋರಾಟಗಳು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು

ನಾನು ಸಂಭ್ರಮದಿಂದ ಆಚರಿಸುತ್ತೇನೆ. ನನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಭ್ರಮಾಚರಣೆಯೂ ಅನುಭವದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಗ್ರಹಣ ವಿಧಾನ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಂಭ್ರಮಾಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ವೈಯಕ್ತಿಕವೂ, ಸಾಮುದಾಯಿಕವೂ ಆದ ಸಂಗೀತ ಗುಣವಿದೆ. ಅದರ ಲಯ ಮತ್ತೆ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಆದಿಮವಾದದ್ದು. ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನವಾದದ್ದು."[೮೭]

ಕಂಬಾರರ ಈ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇನ್ನಷ್ಟು ಒಳನೋಟಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅವರು ದೇಸೀಪ್ರಜ್ಞೆ ಹಾಗೂ ಗತವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತುಕೊಂಡು ದೇಸೀಪ್ರಜ್ಞೆಯ ನೆರಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವರು ಬೆಳೆದ ಪರಿಸರ. ಭಕ್ತಿ, ಶಕ್ತಿ, ಮುಕ್ತಿ, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ, ಕ್ರೌರ್ಯ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಸಂವೇದನೆಗಳ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಜಗತ್ತು. ಸಂವಹನ ಪ್ರಧಾನ ಜಗತ್ತು.

ಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ಸಂವಹನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅರಿತವರು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಗೇಯಗುಣವನ್ನು ಅವರದೇ ಆದ ಇಷ್ಟವಲ್ಲ ಅದು ಸಮಷ್ಟಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಗೇಯಗುಣ. ಆ ಗುಣ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲ. ಅದು ಸಾಮುದಾಯಿಕವಾದ ಅನುಭವ ಕೂಡ ಎಂದು ನಂಬಿದವರು. ಇಡೀ ಅವರ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಂವಹನ ಗುಣವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ರಚಿತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸುವುದು ಸಮಾಜವನ್ನು, ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಏನನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ಅದು ನಾನಾ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕಂಬಾರರು ದೈವತ್ವದಲ್ಲಿ ನೋಡಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಮುದಾಯ ಇಡಿಯಾಗಿ ಭಾಗಿಯಾಗಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಅವರ ಸಂವಹನ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಕಂಬಾರರು ಆಧ್ಯಾತ್ಮವನ್ನು ದೈವದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಕಿಂತ ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಅವರ ಚಕೋರಿ ಕಾವ್ಯದ ಚಂದಮುತ್ತನ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಡೀ ಊರು ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪರಿಸೆ ನೋಡು ವಾಗ ಊರಿನ ಹಿರಿಯನೊಬ್ಬ 'ಈಗ ಕುಲಗುರುವಿನ ಶಿಶುಮಕ್ಕಳು ಕಲಿತ ವಿದ್ಯೆಯ ಒಂದೆರಡು ವರಸೆ ತೋರಿಸಲಿ' ಎಂದು ಚಿನ್ನಮುತ್ತನ ಸರದಿ ಮುಗಿದಾದ ನಂತರ ಚಂದಮುತ್ತ ಗುರುಪಾದದ ಕಡೆ ನೋಡಿ ಕುಲಗುರುವಿನ ಸನ್ನೆಯಿಂದ ಅಪ್ಪಣೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಲೂ ನೆತ್ತಿ ಕೇಶಗಳ ಸುತ್ತಿಕಟ್ಟಿ ಎದ್ದು ಬಂದು ಗುರುಪಾದಕ್ಕೆ ಬಾಗಿ ಸತ್ಯದ ಶಿವದೇವರು ಹೆತ್ತಯ್ಯ, ಮುತ್ತಯ್ಯನ ನೆನೆದು ಸೊಂಟದಿಂದ ಬೆಳ್ಳಿಕೊಳಲು ತೆಗೆದು ತುಟಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ-

"ಮಧುರವಾದ ನಾದಗಳ
ಹದವಾಗಿ ತೆಗೆದು ರಾಗಕ್ಕೆ ಮೊದಲಾಗಿ

ಮೂಡುಮಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಮೂಡಿ

ಆವರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿತು ಎಳೆ ಬೆಳ್ದಿಂಗಳ ಮಾಯೆ

ಅನಾಯಸ.

ಹರುಷದ ಬಳ್ಳಿ ಹಬ್ಬಿತು

ಕೆಳಗೆ ಕ್ಷಿತಿಜದ ತನಕ

ಮ್ಯಾಲೆ ಚಂದ್ರನ ತನಕ

ಹಾಡು ಅಲೆ ಅಲೆಯಾಗಿ

ಬೆಳ್ದಿಂಗಳಗುಂಟ ತೇಲಿ ತೇಲಿ ಬಂದಾಗ

ಭಾವಪರವಶ ಮಂದಿ ಹಾ ಎಂದರು"[೮೮]

ಅಂದರೆ ಇಡೀ ಪರಸೆ ಒಂದು ಕ್ಷಣ ದೈವದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದಂತೆ ಕಂಡರೂ ಆ ದೈವವೇ ಚಂದ್ರಮುತ್ತನಾಗಿದ್ದ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಕಂಬಾರರು ದೈವವನ್ನು ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪ ಸಿಗಬೇಕೆಂದರೆ ಇಡೀ ಚಕೋರಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಸಾರಿ ಓದಿ, ಮುಂದೆ ಯಕ್ಷಿಗೆ ಪರವಶನಾದ ಚಂದಮುತ್ತನ ಅನಂತ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಇಡೀ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನ ಹೊಳೆಯಾಗಿ ಹರಿದಿದೆ. ದೈವದಂತಿದ್ದ ಮಗನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಡಲು ದೈವದ ಮೊರೆ ಹೋಗುವಾಗಲೂ ಸಹ ಚಂದಮುತ್ತನ ತಾಯಿ ಮಗನ ಬಗೆ ಪರಿತಪಿಸಿ ಶಿವನಿಗೆ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ನೋಡಿ.

"ಬಿಸಿಲಗುದುರೆಯನೇರಿ ಹೋದಾ

ಕೈಮೀರಿದ ಚಂದಿರನ ಬೇಟೆಗೆ ಹೋದಾ ||ಪ||

ಬೆಳ್ಳಿಯ ಮೀನಾಗಿ

ಬೆಳದಿಂಗಳಲೀಜುವ

ಚಂದ್ರನ ಹಿಡಿಯುವೆನೆಂದಾ ||ಅಪ||

ಹಾರುವ ಧ್ವಜದಂಥ ಪೊಗರಿನ ಬಾಲಕ

ಮುಗಿಲಿಗೆ ಎಗರುವೆನೆಂದಾ |

ಆಕಾಶದಂಗಳಕೆ ನುಗ್ಗಿ ಲಗ್ಗೆಯ ಹಾಕಿ

ಸೂರೆ ಮಾಡುವೆ ಸಿರಿಯನೆಂದಾ |

ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಣ್ಣಗಳ ಮೆತ್ತುವ ಕನಸಿನಲಿ

ನಿಮ್ಮ ಮುಳುಗಿಸುತೇನ ಅಂದಾ ||ಹೋದಾ||

ಅಂಬರದಾಚೆಯ ರಂಭೇರ ನಾಡಿಂದ

ಬಾಡದ ನಗೆ ತರುವೆನೆಂದ |

ಚಕ್ಕಂದವಾಡುವ ಚಿಕ್ಕೆ ತಾರೆಗಳನ್ನ

ಉಡಿತುಂಬ ತರುತೇನ ಅಂದ

ಸೊಕ್ಕಿದ ಚಂದ್ರನ ಸಭ್ಯೆನ ಮಾಡುವೆ

ಪಳಗಿಸುವೆ ದೇವರನೆಂದಾ ||ಹೋದಾ||

ಹೋದಾವ ಬಾರದೆ ಕಾತರ ತಾಳದೆ

ಕಣ್ಣ ಹಡದಿಯ ಹಾಸಿ ಕಾದೆ |

ಬಂದೇ ಬರುತಾನಂತ ಆಕಾಶದಂಗಳದ

ಒಂದಾರೆ ಹೂ ತರುತಾನಂತ | ಭ್ರಾಂತ

ಯಾವೇರುಪೇರಿನಲಿ ದಾರಿ ತಪ್ಪಿದನೇನೊ

ಕಂಡರೆ ಕಳಿಸಿರೆ ತಿರುಗಿ | ಆ ಬಾಲನ||"೮೯

ಆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಅವರು ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯದ ನಡಿಗೆ ದೇಸೀ ಭಾಷೆಯ ರಾಗತಾಳಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ದೇಹ, ದೇಹದಿಂದ ಧ್ವನಿ, ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಿತವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದರು.

ಈ ಮಾತಿಗೆ ನಾವು "ತತ್ವಪದಕಾರರ"ನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅವರು ಯಾವತ್ತೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೂತು ಬರೆದವರಲ್ಲ, ಹಾಡುತ್ತಲೇ ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದವರು. ದಾಸರು ಯಾವ ರೀತಿಯಾಗಿ ತಮ್ಮ ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಜಡತ್ವವನ್ನು ತಮ್ಮ ಅನುಭಾವಿಕ ನೆಲೆಯ ಮೂಲಕ ಹಾಡಾಗಿಸಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯುವ, ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೋ ಹಾಗೆ ಕಂಬಾರರು ದಾಸರ ಅನುಭಾವಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ದಾಸರ ದೈವಿಕ ನಂಬಿಕೆ ಕಂಬಾರರ ದೈವಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿ ಅವರ ಕವಿತಾಶಕ್ತಿ ದೇಸೀ ದೈವಗಳ, ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯದೊಡನೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಎನ್ನುವುದು ಮನುಷ್ಯನು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಶುದ್ಧವಾಗಿರುವಂತದ್ದು ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನ ಒಳತಿರುಳನ್ನು ಕಂಬಾರರು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯಗಳನ್ನು ಅದೇ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ನಾದ ಅನ್ನುವಂಥದ್ದನ್ನು ಕಿವಿಗೆ ಇಂಪಾಗಿರುವಂತೆ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ ವಿನಃ ಅದನ್ನು ತೋರಿಸಲಿಕ್ಕಾಗದು. ಹಾಗೇ ತೋರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಆಗದ್ದನ್ನು ತನ್ನ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಗಮ್ಯವಾಗಿರುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಬೇಕಾದರೆ ಚೈತನ್ಯಪರವಾದ, ಅಂತರ್ನಾದ ಎಂದು ಬೇಕಾದರು ಕರೆಯಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಆ ನಾದವನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವುದು ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

ಕಂಬಾರರು ತಮ್ಮ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಂಡ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಓದುವುದರ ಬದಲಾಗಿ ಹಾಡಿದರೆ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಅಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಓದುವುದಕ್ಕೂ ಹಾಡುವುದಕ್ಕೂ ತುಂಬಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಷ್ಟೆ. ನಮ್ಮದು ಹೇಳಿಕೇಳಿ ಕೇಳುಗ ಸಮುದಾಯ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಂಬಾರರು ಹಾಡುವ ಮೂಲಕ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಹೊಸ ಲೋಕಾನುಭವವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವುಗಳ ತಿರುಳನ್ನು ಅರಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕದ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಆಧುನೀಕೋತ್ತರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಲೋಚಿಸುವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ಪರಿಪಾಠವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆ ವಿಚಾರ ಏನೇ ಇರಲಿ ಕಂಬಾರರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗೇಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವಂಥದ್ದು. ಬರೆದುದಕ್ಕೆ ರಾಗ-ತಾಳ, ಸ್ವರಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವಂಥದ್ದಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಅದು ಒಂದು ಧಾಟಿಯ ಮೂಲಕ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮಿರುವಂಥದ್ದು. ಅದು ಕಂಬಾರರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರವೇಶ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಕಾಲಿರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರ 'ಕಾಡುಕುದುರೆ' ಕವನ ತುಂಬಾ ಮಾರ್ಮಿಕವಾದುದು.

ಕವಿಯಾಗಿ ಕಂಬಾರರು ಎದುರಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆ ಅವರಿಗೇ ಹೊಸದೇನು ಅಲ್ಲ. ಅದು ಸ್ವತಂತ್ರೋತ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಯ ಬರಹಗಾರರೆಲ್ಲರು ಎದುರಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು 'ಅನುಭವದ ಸಮಗ್ರೀಕರಣದ ಸಮಸ್ಯೆ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರವೆಂಬಂತೆ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಎರಡು ದಾರಿಗಳು ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಎರಡು ಕಾವ್ಯ ಮಾರ್ಗಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಒಂದು ದಾರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದ ಕವಿಗಳು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿದ್ದ ಅಭಿಪ್ಸೆ, ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಸಮಗ್ರೀಕರಣದ ಬಿಂದುವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಇನ್ನೊಂದು ದಾರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದ ಕವಿಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಆದಿಮ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರೀಕರಣದ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು.

ನವೋದಯ ಕವಿಗಳು ಮೊದಲದಾರಿಯನ್ನು ಕ್ರಮಿಸಿದರು. ಅವರು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿದ್ದ ಅಪೇಕ್ಷೆ, ಮಹತ್ವಕಾಂಕ್ಷೆ, ಭರವಸೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ತಿಳಿದಿದ್ದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಪಲ್ಲಟಗಳು ತಂದ ಭ್ರಮನಿರಸವನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟವಾಯಿತು. ಬಹುಶಃ ಈ ಭ್ರಮನಿರಸನವೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ನವ್ಯ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಆಳದಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಹುಡುಕಲು ತೊಡಗಿದರು.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಅಂಶಗಳು ಎರಡು. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ [illegible]ಧೀಕರಣ ಮತ್ತು ಆದಿಮ ಸಂಭ್ರಮ ಜೊತೆಗೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಫಲವಂತಿಕೆ ಅಥವಾ

ಸಮೃದ್ಧಿಯ ಆಶಯವೂ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಹಾಡು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಕಂಬಾರರ ಕಾವ್ಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದ ತ್ರಿಪದಿ, ಗಾದೆ ಮಾತುಗಳು, ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು, ಪುರಾಣಗಳು, ಐತಿಹ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಜನರಾಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಮಾತುಗಳು ಕಂಬಾರರಿಗೆ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿರಬೇಕು. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಅವರು ತಮ್ಮ ಪರಿಸರದ ಸುತ್ತುಮುತ್ತು ಇರುವುದನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾದಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೊಂದು ಆವಿಷ್ಕಾರವನ್ನೊದಗಿಸಿದರು. ಮತ್ತು ಅವರು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ನಾದ-ಲಯ-ವಿನ್ಯಾಸ ಆದಿಮವಾದರೂ ವರ್ತಮಾನದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ಶೈಲಿ ಮೆಚ್ಚುವಂಥದ್ದು.

ಹೀಗೆ ಕಂಬಾರರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಜೀವನದ ಯಶಸ್ಸಿನ ಘಳಿಗೆಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುವುದು ಗೇಯುಮುಖಿಯಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ. ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತು ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ರೀತಿ ತುಂಬಾ ಜನಮುಖಿಯಾದುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾದಾತ್ಮಕಗುಣ (ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ) ಕಂಬಾರರಲ್ಲಿ ಬರೀ ಹಾಡಿಕೆಯಲ್ಲ ಅದು ಮನಮುಟ್ಟುವ, ತನು ಕರಗಿಸುವ ಅವರ ಕಾವ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮ ಮಾರ್ಮಿಕವಾದುದು. ಅದು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ತೀರ್ಮಾನದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮೂಲ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರದೆ ಪೂರ್ವದಿಂದ (ಹಿಂದಿನಿಂದ) ಪರಂಪರೆಯೊಳಗೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ (ಜನರ ಸಾಹಿತ್ಯ) ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಬಾಯ್ದೆರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ಜಗತ್ತಿನ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನರೆಟಿವ್ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು.

ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತು, ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಯ ಕ್ರಮ ಅನ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ತಿಕ್ಕಾಟದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆಲದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಸೆ, ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಅಭಿಪ್ಸೆ, ಅವರ ಉತ್ಸುಕತೆಗೆ ಕಾವ್ಯ ಸರ್ವಸಕ್ತವಾದ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮ ವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅವರ 'ಇದುವರೆಗಿನ ಹೇಳತೇನ ಕೇಳ'ದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಕೇವಲ ಓದುಕಾವ್ಯವಾಗಿರದೆ; ಹಾಡುಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಮೈಪಡೆದಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹಾಡಾಗಿಸಿ, ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕ ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಕಲೆ ಕಂಬಾರರಿಗೆ ಹುಟ್ಟುನೆಲದಿಂದ ಲಭ್ಯವಾದಂತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

"ಊರಾಗೂರು ಅದರಾಗ ಇನ್ನಾವೂರು  
ಚಂದ ಶಿವಾಪೂರ ರಾಜೇಕ  
ಮಳೆಯಾದ ಎರಿಯೊಳಗ ಬೆಳೆದ ಕರಕಿಹಾಂಗ  
ಊರು ಹಬ್ಬದ ಮೂಡ ಪಡವಣಕ  
ಹಸುರು ಶಾಂತಿ ಪಸರೀಸಿ ಮೈಚಾಚಿ ಮಲಗ್ಯಾದ  
ನದಿಯ ಎದೆಯಾಗುನು ಅದೆ ನೆರಳಾ  
ಬುಡದಾಗ ಕರ್ರೆವ್ವ ಊರ್ಯಾಳ್ತಳ"[೬೦]

ಮುಂದೆ ಕಂಬಾರರ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಅವರ ಈ 'ಕಾಡುಕುದುರೆ' ಪದ್ಯವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು.

"ಕಾಡುಕುದುರೆ ಓಡಿ ಬಂದಿತ್ತ"
ಊರಿನಾಚೆ ದೂರ ದಾರಿ
ಸುರುವಾಗೊ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ।
ಮೂಡಬೆಟ್ಟ ಸೂರ್ಯಹುಟ್ಟಿ
ಹಸರಿನ ಗುಟ್ಟ ಒಡೆವಲ್ಲಿ ।
ಮುಗಿವೇ ಇಲ್ಲದ ।
ಮುಗಿಲಿನಿಂದ
ಜಾರಿಬಿದ್ದ ಉಲ್ಕೀಹಾಂಗ ।
ಕಾಡಿನಿಂದ ಚಂಗನೆ ಜಿಗಿದಿತ್ತ ॥
ಮೈಯ ಬೆಂಕಿ ಮಿರಗತಿತ್ತ
ಬ್ಯಾಸ್ಗಿ ಬಿಸಿಲ ಉಸಿರಾಡಿತ್ತ ।
ಹೊತ್ತಿ ಉರಿಯೋ ಕೇಶರಾಶಿ
ಕತ್ತಿನಾಗ ಕುಣೀತಿತ್ತ ।
ಧೂಮಕೇತು ।
ಹಿಂಬಾಲಿತ್ತ
ಹೌಹಾರಿತ್ತ ಹರಿದಾಡಿತ್ತ ।
ಹೈ ಹೈ ಅಂತ ಹಾರಿ ಬಂದಿತ್ತ"[೯೧]

ಇಂತ ಅಪೂರ್ವ ಕುದುರೆ ಊರವರಿಗೆ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಒಳಗೆ ಬದುಕುವ ಜನರಿಗೆ ಭಯ ಮತ್ತು ಆಕರ್ಷಣೆಗಳನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಏರಿ ಸವಾರಿ ಮಾಡುವ ಆಸೆ, ಪಳಗಿಸುವ ಬಯಕೆ ಹೀಗೆ ನವೋದಯ ಮತ್ತು ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವಿವೇಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯದ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಜನಪದ ಕಾವ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಪಡೆಯಬಹುದಾದಷ್ಟು ಸಾಮೀಪ್ಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಪಡೆಯಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಕಂಬಾರರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಜನಪದಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಬಿ.ಟಿ.ದೇಸಾಯಿಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಒಂದು ಥರದ ಗುಂಗಾಗಿ ಉಳಿದ ತಮ್ಮ ಜನಪದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳ್ಳಲು ನಡೆಸಿದ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿಯೇ ಕಂಬಾರರ ಕಾವ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಸರ್ವಥಾ ಕಾಣಲಾರೆವು. ತಮ್ಮ ಉತ್ತಮ ಕವನಗಳಲ್ಲೂ ಅವರು ತಮ್ಮ

ಜನಪದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಅಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ."[೯೨] ಈ ಮಾತಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ 'ಹೇಳತೇನ ಕೇಳ', 'ಹೋರಿ', 'ನಮ್ಮಜ್ಜ', 'ಗಂಗಾಮಾಯಿ', 'ಮಾಹೊತ್ಸೆ ತುಂಗನಿಗೆ' 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ನಾಟಕದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

'ಹೇಳತೇನ ಕೇಳ' ಕಂಬಾರರಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಕವಿತೆ. ಜನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಹಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಈ 'ನವ್ಯ ಲಾವಣಿ'ಯ ಗುರಿ. ಕನ್ನಡದ ಲಾವಣಿ ಪರಂಪರೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ಹೆಣೆದಿರುವ ರೀತಿ ಶ್ರೋತೃವಿನೊಂದಿಗೆ ನೇರ ಸಂಪರ್ಕ, ಲಯದ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಗೇಯತೆ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿ ಕೊಂಡಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ

"ಮೊದಲಿಗೆ ಅಲ್ಲಮ ಪ್ರಭುವಿಗೆ ಶರಣಾರ್ಥಿ
ಕೂಡಿ ಕುಂತ ಜನಕ್ಕೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ನಮನಾ
ಕಲಿಯುಗದೊಳಗ ಕತೆಯ ವಿಸ್ತಾರವ
ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳುವೆ ಕೇಳಬೇಕ್ರಿ ಜನಾ
ಕೂಡಿಕುಂತ ದೈವಕ್ಕ ಕೈಮುಗದ ಹೇಳತೇನು
ಮರೆಯೀರಿ ಮುಂದಬಂದ್ರ ಚೂರ ಕಸರಾ
ಯಪ್ಪಸ್ವಾಮಿ ಗುರುದೇವ ತಪ್ಪಮರತ ಒಪ್ಪಕೊಂಡ
ನೆಪ್ಪಿನ್ಯಾಗ ಇಡುವಾಂಗ ಸರ್ವರಾ"[೯೩]

ಹೀಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಮುಂದೆ

"ದಿಕ್ಕೀ | ನ್ಯಾಗ ದಿಕ್ಕು ಮೂಡ್ಯಾಣ
ಅಲ್ಲಿ | ಒಬ್ಬ ಸಾಧು ಶರಣಾ
ಕೊಡ | ತಾನ ಮಂತ್ರಿಸಿದ ನೀರಾ
ಸಿಂಪಡಿಸಿ ರಾಕ್ಷಸಗ ಪೂರಾ
ಹೇಳಾಕ ಹೆಸರ ಚಂದ ಕೇಳಾಕ ಕಲೆ ಚಂದ
ನಿಮಗಾಗ್ಲಿ ಹತ್ತೆಂಟು ಮರಿಮಕ್ಕಳಾ
ಅವರಲ್ಲಿ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಮಗಹುಟ್ಟಿ ಶುಭವಾಗಿ
ಅಂತಿಂತು ಬೆಳಗಾಯ್ತು ನಮ ಶರಣಾ"[೯೪]

ಈ ಕವನ ದೀರ್ಘವಾದ ಒಂದು ಕಥಾನಕವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯ ಕಥೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೀಗಿದೆ. ಶಿವಪುರದ ಗೌಡ ಭರತೇಶ ಊರ ದನಗಳಿಗೆ ಮಾರಿಯಾಗಿ ಬಂದ ಹುಲಿಯೊಂದನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡಲು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಹುಲಿ ರೂಪದ ರಾಕ್ಷಸ ಗೌಡನನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿ ಹಾಳು ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ

ಒಗೆದು ಗೌಡನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಊರನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಶಿವಪುರದ ಜನ ಜೀವನದ ನೀತಿಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಛಿದ್ರೀಕರಣಗೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಂಬಾರರ ಈ ಕವಿತೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿದೆ. ಹಾಗೆನೇ ಈ ಕವಿತೆ ಹಾಡಿನ ರೂಪದ ಕಥಾನಕವಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನು ಹಾಡಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟಾರ್ಥವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕಂಬಾರರು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಎದುರು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಕಂಬಾರರ 'ಹೇಳತೇನ ಕೇಳ'ದ ಕವನದ ಬಗ್ಗೆ ಈ ರೀತಿಯಾದ ಆಶಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ''ಹೇಳತೇನ ಕೇಳ' ಕವನ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಆ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿನ ಆಡು-ನುಡಿಯ ಸೌಭಾಗ್ಯ. ಲಾವಣಿಯ ಹತ್ತು ಮತ್ತು ಅಪೂರ್ವವಾದ ಚಿತ್ರಕ ಶಕ್ತಿ 'ಹೇಳತೇನ ಕೇಳ' ಒಂದು ಹಾಡುಗಬ್ಬವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಅದು ಪ್ರಬುದ್ಧ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊರಗೆಡವಿದ್ದಾರೆ.''[೯] ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಲಾವಣಿಯ ಗತ್ತು ಅಚ್ಚ ದೇಸೀಯವಾದ ಗತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜನರೆಲ್ಲರೂ ತಲೆದೂಗುವ, ಆಲಿಸುವ, ಆನಂದಪಡುವ ಇಂಥ ಗತ್ತಿನ ಮೂಲಕ ಕಂಬಾರರು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರವಾಗುವುದು ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಎನ್ನುವುದು. ಮುಂದೆ ಅವರ 'ನಾಯಕ' ಅಥವಾ 'ದೊಳ್ಳಿನ ಹಾಡು' ಕವನವು ಸಹ ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಯನ್ನೇ ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತದೆ.

> ''ಸ್ವಾಮಿ ನಮ್ಮಯ್ ದೇವರ ಬಂದಾವ ಬನ್ನಿರೇ
> ಸ್ವಾಮಿ ನಮ್ಮಯ್ ದೇವರ ಬಂದಾವ ಬನ್ನಿರೇ ||ಪಲ್ಲ||
> ದೇವ ದೇವರ ನಮ್ಮವನಯ್ಯ
> ಹಾಡಿಗೆ ಮೊದಲು ನಮ್ಮಯ್ ನೋ
> ಶುಂಭ-ನಿಶುಂಭರ ತಿಂದ ಸಾಂಬಗುರು
> ಮೇಲನಾಡಿನಿಂದ ಬಂದವನೋ''[೬೬]

ಈ ಮೇಲಿನ ಕವನ ಒಬ್ಬ ಕುರಿಗಾರನ ರೀತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವಂಥದ್ದು. ಕುರಿಗಳ ಚಲನ-ವಲನ ಔದಾರ್ಯ, ಉದಾಸೀನ ಹೀಗೆ ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಮುಂದುವರಿದು 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ನಾಟಕದ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಅವರ ನಾದಪ್ರಜ್ಞೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಆಟವಾಡುವ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹಾಡಾಗಿಸಿ, ಹಾಡಿ ರಂಜಿಸುವ ರೀತಿ ಸಮುದಾಯ ಬದುಕಿನ ಬೇರಿನ ವಾಸನೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಹಾಡು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಹಾಡಿನ ಎಲ್ಲ ಮಗ್ಗಲುಗಳನ್ನು ಹಾಡಾಗಿಸುವ ಕ್ರಮ ನಮಗೆ ಅಚ್ಚರಿಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವಂಥದ್ದು. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ಕವತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಾಗಿಸಿದರು. ಅದನ್ನು ಸಂವೇದನ ಶೀಲವಾಗಿಸಿದರು.

ಅವರ ಮತ್ತೊಂದು ಹಾಡಾದ 'ಯಾರವ್ವ ಈ ಚೆಲುವ' ಹಾಡನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

"ಯಾರವ್ವ ಈ ಚೆಲುವ
ತಂತಾನೆ ರಂಜಿಸುವ
ಸೂರ್ಯನ ಥರ ಹೊಳೆಯುವ ||
ಅಂಬೆಗಾಲಿಡುವಂಥ ಆನೆಯ ಮರಿಯೇನೆ
ಜೊಲ್ಲು ಸುರಿದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮಲ್ಲಿಗೆ ಹೂವೇನೆ
ನಕ್ಕರೀತನ ಮುಂದೆ ಚಂದ್ರ ಕಳೆಗುಂದುವನೆ
ಬಾರೋ ಭಾಗ್ಯದ ಒಡೆಯನೆ ||
ಬೇರೆ ಸೀಮೆಯ ದೈವ ತಪ್ಪಿ ಬಂದಾನೇನೆ
ತೂಗೊ ಜಡೆಗಳ ನೋಡೆ ನಾಗರ ಮಿಡಿಯೇನೆ
ಒಡಲ ಮಣ್ಣಿನ ಒಳಗ ಮೂಡಿದ ಶಿವನೇನೆ
ಮುಸುಗುಡುವ ನಂದಿಯೇನೆ ||
ಏನುಕೊಟ್ಟರು ಒಲ್ಲ ಸೊಲ್ಲು ಅಚ್ಚಿನ ಬೆಲ್ಲ
ಒಳಹೊರಗ ಆಡಿದರ ಸಲಕೊಂದು ಅವತಾರ
ಅವ್ವಾ ಈತನ ರೂಪ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿನ ದೀಪ
ಬಾರೋ ಭಾಗ್ಯದ ಒಡೆಯನೆ ||"[೯೨]

ಈ ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ ಮಗುವಿನ ವರ್ಣನೆಯಂತೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಅದು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಮಾರ್ಧವತೆ ಎಷ್ಟು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ ಎಂದರೆ ಅವು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಘಟನೆಗಳಂತೆ. ತಾಯಿ ಚಂದಿರನನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಊಟ ಮಾಡಿಸಿದ ನೆನಪು, ಜೋಗುಳ ಹಾಡಿ ತೊಟ್ಟಿಲಲ್ಲಿ ಮಲಗಿಸಿದ ನೆನಪು. ಕೆಲಸ ಮಾಡುವಾಗ ಕೃಷ್ಣನಂತೆ ಬೆನ್ನಿಗೆ ಬಂದು ಬಿದ್ದ ನೆನಪು. ಇವುಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಸಹಜ ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಕ್ರಮ ನಮ್ಮ ಬಾಲ್ಯದ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಮೆಲುಕು ಹಾಕುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅವರ ಅನೇಕ ಕವಿತೆಗಳು ಯೌವ್ವನದ ಚಿಮ್ಮಾಟಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಂಡರೂ ಪುರೋಹಿತಶಾಹಿಯ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ನೆಲೆಯನ್ನು ತುಂಬಾ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆ.

ಮಾನವನ ಸಹಜ ಬಯಕೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಕಾಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಎಷ್ಟೋ ಕವಿಗಳು ಅದರ ಆಳದ ವೇದನೆ, ಉತ್ಕಟತೆ, ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕಂಬಾರರ ಆ ಕಾಮದ ಆಳದ ಅಭಿಪ್ಸೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮನದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ಸಹ ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕವೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದು ಅದು ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ

ಇರಬಹುದಾದ ಸಹಜವಾದ ಬಯಕೆಯಂತೆಯೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅವರ ಮೇಲಿನ ಈ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಅವರ 'ಕಾಂತನಿಲ್ಲದ ಮೇಲೆ' ಮತ್ತು ಋಷ್ಯಶೃಂಗದ ಒಂದು, ಎರಡು, ಆರು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು.

೧ "ಕಾಂತನಿಲ್ಲದ ಮ್ಯಾಲೆ ಏಕಾಂತವ್ಯಾತಕೆ
ಗಂಧಲೇಪನವ್ಯಾತಕೆ | ಈ ದೇಹಕೆ ||
ಮಂದ ಮಾರುತ ಮೈಗೆ ಬಿಸಿಯಾದವೇ ತಾಯಿ
ಬೆಳದಿಂಗಳೂ ಉರಿವ ಬಿಸಿಲಾಯಿತೇ ನನಗೆ
ಹೂಜಾಜಿ ಸೂಜಿಯ ಹಾಗೆ | ಚುಚ್ಚುತಲಿವೆ ||
ಉರಿಗಳು ಮೂಡ್ಯಾವು ನಿಡುಸುಯ್ಲಿನೊಳಗ
ಉಸಿರಿನ ಬಿಸಿ ಅವಗೆ ತಾಗದೆ ಹುಸಿಹೋಯ್ತೆ;
ಚೆಲುವ ಬಾರದಿರೇನು ಫಲವೆ | ಈ ಚೆಲುವಿಗೆ ||
ಕಾಮನ ಬಾಣಾ ಹತ್ತ್ಯಾವ ಬೆನ್ನಾ
ಆತುರ ತೀವ್ರ ಕಾಮಾತುರ ತಾಳೆನಾ
ಆರ್ತಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯವಿರದೆ | ಒದ್ದಾಡುವೆ ||
ಅನ್ಯಪುರುಷನು ಮಾರ ಅಂಗನೆಯನೆಳೆದಾರೆ
ಕೈಹಿಡಿದ ಸರಿಪುರುಷ ಸುಮ್ಮನಿರತಾರೇನೆ
ಕರುಣೆಯ ತೋರುವರ್‍ಯಾರೇ | ಸಣ್ಣವಳಿಗೆ"[೯೯]

೨. "ನಾ ಕುಣಿಬೇಕ ಮೈಮಣಿಬೇಕ ಕಾಲ್ದಣಿಬೇಕ ತಾಯಿ !
ನವಿಲಿನ್ಹಾಂಗ, ಎಳಿ ಮಣಿಕಿನ್ಹಾಂಗ ತಿರತಿರಗಿದಾಂಗ ಬಗರಿ !
ತೊಡಿ ತೆರೆದು ತಲಿ ಬಿಚ್ಚಿ, ಕೈಯ ಎದಿ ಮಿದುವಿನ್ಯಾಗ ಹುಗದು
ಬಗಲ ಬೆವತು ಅಹ ನಾರಬೇಕ ಗಿಜಗಳಿಕಿ ಸಿಂದಿಹಣ್ಣು
ಕಾದ ತಗಡ ಈ ತೊಗಲಿನಾಗ ಹೊತ್ತೇತಿ ಕಾಡಬೆಂಕಿ
ಸಂದಿಗೊಂದಿ ಬುಗುಬುಗು ಅಂದು ತಲಿಗೂದಲುರಿಯ ಜ್ವಾಲಿ
ಸುಡಸುಡs ಇಂಥ ಈ ಸಪ್ಪ ಬಾಳೆ ನಿಂತೇನ ದೀಪಕಂಬ!
ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ನೆರಳ ತಿರಗತಾವ ಊರ ಕೇರಿ ತುಂಬ
ಅಲ್ಲಿತನಕ, ತೊಡಿ ಬೆವರುತನಕ ನವಿರೇಳುತನಕ, ತೆನಿಮೂಡುತನಕ
ನಾ ಕುಣೀಬೇಕ ಮೈ ಮಣೀಬೇಕ ಕಾಲ್ ದಣೀಬೇಕ ತಾಯಿ
ಹುಚ್ಚಿಯ್ಹಾಂಗ, ಮೈ ತುಂಬಿದಾಂಗ ಬೆದಿಮಣಿಕಿನ್ಹಾಂಗ ಆಗಿ!"[೧೦೦]

೩. ‘‘ಅಪ್ಪಾ ಸೂತ್ರಧಾರ ಕೇಳೊ ಕನಸ ಕಂಡನೆ

ಸುಖದ ನೋವ ಸದ್ದಮಾಡಿ ಹೆಂಗ ಹೇಳಲೆ ||ಪ||

ಬೆಳ್ಳಿ ತೊಡಿಯ ಬಿಳಿಯ ಕುದುರಿ ಬೆರಗ ಕಂಡಿನೆ

ಬೆನ್ನನೇರಿ ಚಿನ್ನದುರಿಯ ಕಾಡಕಂಡೆನೆ’’[೧೦೧]

೪. ‘‘ಹಾರಿ ಹಾರೈಸುವೆ

ಹಲವ ಹಂಬಲಿಸುವೆ

ತೋರೆಲೊ ಕರುಣಾ | ಬಾರೊ ಮೋಹನಾ ||ಪ||

ಹೊಕ್ಕು ಹೊರಬಂದಂಥಾ ಅರಳು ಮಲ್ಲಿಗೆ ಹೂವ

ಮದಾ ಮೂಸಿ ಕೈ ತುರಿಸಿ ಉರುಪ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದಾವ

ನ್ನ | ನುಡುವ ತೊಡುವಂಥ ಶ್ರೀಮಂತ |

ಏ ಧೀಮಂತಾ | ಹಾ ದೊರೆಯೆ

ಲಜ್ಜಿ ನಾಚಿಕಿ ಮಾನಾ ಕಳಚಿ ಬರಿಮೈಯಾದೆ

ನೆನಪಾಗಿ ಸರ್ವಾಂಗ ಗುಡಿಕಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲುವೆ

ಹೊಟ್ಟಿ | ಬಗಿದು ಒಳಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವೆನೊ

ನವಿರೇಳುವಿನೊ | ಹಾ ದೊರೆಯೆ’’[೧೦೨]

ಮೇಲಿನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕಾಮದ ತೀವ್ರತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೆ, ಕಂಬಾರರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆಂತರಿಕ ತಾತ್ವಿಕ ತರ್ಕವಿದೆ. ಅದು ‘ಐಡೆಂಟಿಟಿ’ಯ ಜೊತೆಗೆ ‘ಅಧಿಕೃತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ’ದ ಜೊತೆಗೆ ಆಳವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಂಬಾರರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಜೀವನದ ಯಶಸ್ಸಿನ ಗಳಿಗೆಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುವುದು ಕಾಮದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಯೇ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾಮದ ವಸ್ತು ಕಂಬಾರರಲ್ಲಿ ಬರೀ ಶಾಕ್ ಕೊಡಲು ತಂದಂತಹುದಲ್ಲ ಅಥವಾ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ತೀರ್ಮಾನದಿಂದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮೂಲವಾದ ಕಾಮವೂ ಅಲ್ಲ. ಕಾಮದ ಮೂಲಕವೇ ಕಂಬಾರರು ಜಗತ್ತಿನ ಉಳಿದೆಲ್ಲ, ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ; ಅತ್ಯಂತ ಆಪ್ತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ತೀವ್ರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವುದು ಕಾಮದ ಮೂಲಕವೇ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಅದೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಪವಿತ್ರವಾದ ಮಾಧ್ಯಮ, ಬೆಂಕಿ ಮತ್ತು ಬೆಳಕುಗಳೆರಡೂ ಸಮನಾಗಿ ಪ್ರಜ್ವಲಿಸುವುದು ಈ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಂಬಾರರು ಉತ್ಕಟವಾಗಿ ಶೋಧಿಸಿದಾಗಲೇ.

ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾದ ಮೋಹವಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಇದು ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯ ಅನುಭವವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ. ಮೂಲಭೂತ ಭಾವನೆಗಳಾದ ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಸಿಟ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಜ್ವಲಿಸುವುದು ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅಂತಃಕರಣದ ವಿಕಾಸ ಕೂಡ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಈ ಅನುಭವದಲ್ಲಿಯೇ

ಎಂಬುದು ಕಂಬಾರರ ನಂಬಿಕೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಕಂಬಾರರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಮ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಅನುಭವ. ಕಾಮದ ಬಗ್ಗೆ ಕವಿಗೆ ಅಪಾರ ಕುತೂಹಲ, ಸಂಭ್ರಮ, ಮೈಯೊಳಗೇ ಇರುವ ದೈವೀ ಶಕ್ತಿಯ ಒಂದಂಶ ಎಂಬ ಶ್ರದ್ಧೆ ಕವಿಗೆ. ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಶೋಧಿಸಿದ ಹಾಗೆಲ್ಲ ದೈವೀ ಅನುಭವ ವೊಂದನ್ನು ಶೋಧಿಸಿದ ಹಾಗೆಯೇ ಕವಿಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಭ್ರಮದಿಂದ, ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಕವಿ ಅದರಾಚೆಗೂ ಹಬ್ಬುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ನಾದದ ಮೂಲಕ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಅವರ ಇಡೀ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಒಂದು ಕಥನಕವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂಥವು. ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಹಾಡಾಗಿಸುವ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಕಂಬಾರರಿಗೆ ವಿಶೇಷವೆನಿಸಿರಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರು 'ನವಿಲೆ ನವಿಲೆ', 'ಕುದುರಿಸಿದ್ಧ', 'ಮಾಹೊತ್ಸೆ ತುಂಗನಿಗೆ' ಮುಂತಾದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಆ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಯಕ, ನಾಯಕಿ ಪಾತ್ರಗಳು ದೈವಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲೆಂಬಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಅಲೌಕಿಕ ಲೌಕಿಕತೆಯ ಪರ್ಯಾವಸಾನಗೊಳಿಸುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇರೊಂದು ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದರೆನ್ನಬಹುದು. ಆ ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದಾದರೆ 'ನಾದಗಳು ನುಡಿಯಾಗಬೇಕು; ನುಡಿ ಹಾಡಾಗಬೇಕು; ಹಾಡಾದ ನುಡಿಯೊಳಗೆ ಬೆಳಕಾಡಿ ಹಾಡಿನ ಆಚೆ ಸೀಮೆಯ ತೋರಬೇಕು; ಇದು ಕಂಬಾರರ ಎಲ್ಲ ಕವಿತೆಗಳ ಆಶಯವೆನ್ನಬೇಕು.

ಮತ್ತು ಕಂಬಾರರ ಕಾವ್ಯ ದೇಸೀ ಸತ್ವವನ್ನು ಅದರೆಲ್ಲ ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆರಾಧಿಸುವ ಕಾವ್ಯ. ಈ ದೇಸೀ ಸತ್ವ ಕಂಬಾರರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹತ್ತು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರಕೃತಿಯ ವರ್ಣನೆಯಾಗಬಹುದು, ಸಂಭೋಗದ ಸಂಭ್ರಮವಾಗಬಹುದು. ಅಥವಾ ಕಳೆದುಹೋದ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಹಳಹಳಿಕೆಯಾಗಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ತಮ್ಮ ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಬಾರರು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರದತ್ತ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸುತ್ತುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನಿಸದಿರದು. ಕಂಬಾರರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅದರ ವರ್ತುಲ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲೇ ನೋಡಬೇಕು. ಅದು ಸರಳರೇಖೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಂಗೀತದ, ನೃತ್ಯದ ಆಚರಣೆ ಎಂಬಂತೆ ಕಂಬಾರರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ಏಕತಾನತೆ ಕಂಡರೂ ಕಂಬಾರರ ಹುಡುಕಾಟಗಳ ವಿವಿಧ ಲಯಗಳನ್ನು, ಛಲಕುಗಳನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಮಗ್ರತೆಗಾಗಿ, ಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ, ಅಖಂಡ ಸ್ಥಿತಿಗಾಗಿ ತುಡಿಯುವ ಕಂಬಾರರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅದರ ಅಮೂರ್ತ ಗಳಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ, ಸರ್ವಕಾಲಿಕ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ತಾನಾಗಿ ಪಡೆಯುವಂತೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲ, ದೇಶಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಿವಪುರ ಕಂಬಾರರ ಮನೆಹಂಬಲದ ಅಸ್ವಸ್ಥತೆ (ನೊಸ್ಟಾಲ್ಜಿಯ) ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದು ಅವರ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ರಾಜ್ಯ (ಯುಟೋಪಿಯಾ) ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಈ ಶಿವಪುರ ಕಂಬಾರರ ಸ್ಮೃತಿಯೂ ಹೌದು. ದರ್ಶನವೂ ಹೌದು. ಹಾಗಾಗಿ ಕಂಬಾರರ ಆ ಬಯಕೆಯಂತೆ ಜನಮಾನಸದಿಂದಲೇ ಮೈಪಡೆದ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೂ ಸರಿಯಾದೀತು.

ಹೀಗೆ ಕಾಲಬದ್ಧವಾದ ಕವಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ (ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ) ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ನೆಪದಲ್ಲಿ, ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ, ಇಲ್ಲವೆ ತಾನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಾಷಾ ಕೌಶಲದ ಮೂಲಕ ಅಂತರಂಗದ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ, ಅನಿಸಿಕೆಗೆ, ಆಲೋಚನೆಗಳಿಗೆ, ಕಾಲತೀತ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಆಯಾಕಾಲದ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವ ದ್ರವ್ಯವನ್ನು ಭಾಷಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಲಯವಿನ್ಯಾಸ, ನಾದಾತ್ಮಕತೆಯ ಗುಣ, ಸೊಗಸನ್ನು ಮೇಳವಿಸಿಕೊಂಡು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ 'ಕಾವ್ಯಕೃತಿ'ಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಕವಿ ಆ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ಜಾಗರೂಕನಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಖಚಿತ ಧೋರಣೆ ತಳೆದಿರಬೇಕು. ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ರಚನೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಸುಸಂಗತವಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಮತ್ತು ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕಂಬಾರರು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಕವಿ ಭಾಷೆಯೊಂದಿಗೆ ಚಕ್ಕಂದವಾಡುತ್ತ, ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡುತ್ತ, ಜಗಳವಾಡುತ್ತ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶ ಹಾಗೂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುವ ಹಾಗೆ ಅದನ್ನು ಪಳಗಿಸಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟರೂಪು, ಆಕಾರ ನೀಡಿ ತನ್ನ ಅನುಭವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಾವೊಬ್ಬ ಸಮರ್ಥ ಕವಿಯೂ ತನ್ನ ಕಾಲದ ವ್ಯವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಗಲೀ, ಇಲ್ಲವೆ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಆಗಲಿ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ನೇರವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಮುರಿದುಕಟ್ಟುವ, ಕಟ್ಟಿ ಮುರಿಯುವ ಕ್ರಿಯೆ, ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತ ಅದಕ್ಕೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಕ್ಷಮತೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ.

ಕಂಬಾರರ ಧೋರಣೆ ಇರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡುವ ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿ. 'ಹಾಡಬೇಕೋ ತಮ್ಮಾ ಹಾಡಬೇಕೋ ಹಸಿರು ಕೆರಳುವಾಂಗ ಹಾಡಬೇಕೋ' ಈ ಹಾಡುವಿಕೆ ಕೇವಲ ತನಗಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ, ಇಡೀ ಮನುಕುಲದ ಮನದ ಬಯಕೆಯೆಂಬ ಹಾಡಬೇಕು. ಆ ಹಾಡು ಅನುರಣಿತಗೊಂಡು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಅದು ಮಾರ್ಧನಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೆ ಅದೊಂದು ಚಲನಶೀಲ ಚೈತನ್ಯ ಸ್ವರೂಪಿಯಾದ ಸಂವಹನ ಶೀಲ ಗುಣವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕವಿತೆಯೂ ನಾದಗಳ ನುಡಿಯಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವರ ಮೊದಲ ಕವನವಾದ 'ಅಕ್ಕಕ್ಕು ಹಾಡುಗಳೇ' ಎಂಬ ಕವಿತೆ ನಮಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

"ಅಕ್ಕಕ್ಕು ಹಾಡುಗಳೇ
ಹಾಡಿನ | ಅಚ್ಚಚ್ಚ ಕನಸುಗಳೇ ||ಪ||
ಬನ್ನಿರೆ ಇನ್ನಿಲ್ಲಿಗೆ ||ಪ||
ಬರಗಾಲ ಬಂತೆಂದು ಬರವೇನೊ ಹಾಡಿಗೆ
ಮನಸಿಗೆ ನಿನ್ನ ಕನಸಿಗೆ |
ಹರಿಯುವ ಹಾಡನ್ನ ಕತ್ತಲ್ಲಿ ಅಮುಕದೆ
ಬಿಡಬೇಕೋ ತಮ್ಮ ಬಯಲಿಗೆ |
ಆಕಾಶದಲಿ ಕೊನೆ ನಕ್ಷತ್ರ ಇರುವತನಕ
ಕನಸು ಇರತಾವಂತ ಹಾಡಬೇಕೋ ||
ಕ್ಷಿತಿಜದ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ಹೊಳೆಯೊ ಹಾಂಗ
ಹಾಡಬೇಕೋ ತಮ್ಮ ಹಾಡಬೇಕು |
ಕಲ್ಲಿನ ಎದೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವ ಜಲ ಚಿಲ್ಲೆಂದು
ಚಿಮ್ಮುವಂಥ ಹಾಡ ಹಾಡಬೇಕು |
ಆಕಾಶದಂಗಳ ಬೆಳದಿಂಗಳೂ ಕೂಡ
ಕಂಗಾಲಾಗುವ ಹಾಡು ಹಾಡಬೇಕೋ |
ತಂಗಾಳಿ ಪರಿಮಳಿಸಿ ತವಕಗೊಳ್ಳುವ ಹಾಂಗ
ಹಾಡಬೇಕೊ ತಮ್ಮ ಹಾಡಬೇಕೊ?
ಚಿಗುರುವಾಸೆಯ ಬಿಟ್ಟು ಹಸಿರು ಕೆರಳುವ ಹಾಂಗ
ಹಾಡಬೇಕೊ ತಮ್ಮ ಹಾಡಬೇಕೊ |
ನಾದಮಯ ಶಬ್ದದಲಿ ಹೂಬಿಡುವ ಕನಸುಗಳ
ಹಾಡಬೇಕೊ ತಮ್ಮ ಹಾಡಬೇಕೊ ||[೧೦೩]

ಹೀಗೆ ಚಿತ್‌ಶಕ್ತಿ ಪುಟಿದೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಹಾಡಿ ಕುಣಿದು ಮೈ ದಣಿಯಬೇಕು. ಆಗ ಅಂತರಂಗದ ನಾದ ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡು ಹೊಂದಿ ಒಂದು ಚೈತನ್ಯ ಸ್ವರೂಪಿಯಾದ ಭಾವನೆ ತಳೆಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಕಂಬಾರರ ನಿಲುವು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ

"ನವಿಲೇ ನವಿಲೇ ಚೆಂದೊಳ್ಳಿ ನವಿಲೇ
ನಾದಗಳು ನುಡಿಯಾಗಲೇ
ಹಾಡಾದ ನುಡಿಯೊಳಗೆ ಬೆಳಕಾಡಿ ಹಾಡಿನ
ಆಚೆ ಸೀಮೆಯ ತೋರಲೋ ||ಪ||[೧೦೪]

ಈ ಮೇಲಿನ ವಿಚಾರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರ ಕವಿತಾಶಕ್ತಿ ಮೈದಾಳಿದುದಾಗಿದೆ. ಅವರ 'ಮಾಹೊತ್ತೆ ತುಂಗನಿಗೆ' 'ಕಾಡುಕುದುರೆ', 'ಹೋರಿ', 'ನವಿಲೇ ನವಿಲೇ' ಮತ್ತು 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ನಾಟಕದ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ನಾದದಿಂದ ಚೈತನ್ಯರೂಪಿಯಾದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಕಂಬಾರರು ಬರೆಯುವುದು ಬಹುಶಃ ಬೆಂಗಳೂರಿನಂತಹ ನಗರವಾಸಿ ಓದುಗರಿಗೆ ತಲುಪಲಿ ಎನ್ನುವ ಉದ್ದೇಶ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಗಾಳಿ, ಗಂಧ ಗೊತ್ತಿರದ ನಗರವಾಸಿಗಳಿಗೆ ಕಂಬಾರರು ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಹಳ್ಳಿಯ ಭಾಷೆ, ಸಹಜ ಬದುಕಿನೊಂದಿಗೆ ಜೀವಿಸುತ್ತಿರುವವರ ಬದುಕಿನ ಚಿತ್ತಾರಗಳನ್ನು ಪಡೆಮೂಡಿಸುವ ನೆಪದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಹೊಸ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪದ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪಕತೆಯ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಂತೆ ಪ್ರಥಮದರ್ಜೆ ಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಮೆರೆಯುವವರು ಇವರ ಕವಿತೆ, ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' 'ನಾರ್ಸಿಸಸ್'ಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯತೆ, ತಬ್ಬಲೀತನ, ವಿಫಲತೆ, ದ್ವಂದ್ವ, ಕಳೆದುಹೋದ ಬೇರು ಹುಡುಕುವುದು ಇತ್ಯಾದಿಯಾದ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಯಗಳನ್ನು ಕಸಿ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಅವರು ಸಹಜ ಬದುಕಿನ ಜೊತೆಗೆ ಬೆರೆತು ಜೀವ ಪಡೆದಂಥ ನಾದದ ಗುಂಗನ್ನು ಹಂಗಾಗಿ ಆ ಹಂಗಿಗೆ ತಕ್ಕದಾದ ಲಯ ಬೆರೆಸಿ ಹಾಡಾಗಿಸಿದರು. ಜನಪದ ಭಾಷೆಯ ಮುಗ್ಧ ಓಲಾಟ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ನಂಬಿಕೆಗಳ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಆ ಜನಕ್ಕೆ ಅದರ ಗಂಧದ ವಾಸನೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಂಬಾರರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಿಥಿಕೆನಿಂದ ಕೂಡಿರುವಂಥದ್ದು, ಈ ಮಿಥಿಕಿನ ಸ್ವರೂಪ ಓದುಗರಿಗೆ, ಕೇಳುಗರಿಗೆ, ನೋಡುಗರಿಗೆ, ಥಟ್ಟನೆ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬಂದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಮಿಥ್‌ನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಮಿಥ್‌ಗೆ ಒಂದು ಸೊಗಸಾದ ನಾದಾತ್ಮಕ ಗುಣವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಬೆರೆಸಿದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೋಂಪು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಎಂಥದೇ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಜನಾಂಗದ ಸಂವೇದನೆಗೆ ದಕ್ಕುವಂತೆ ಮಾಡಬಲ್ಲಕವಿ ಕಂಬಾರರು ಎಂದು ಯಾವುದೇ ಮುಲಾಜಿಲ್ಲದೆ ಹೇಳಬಹುದು.

ನಡುಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ನಾದ-ಲಯ ಎನ್ನುವ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ನಿರ್ವಚನಗೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಕಾಣುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಆ ನಿರ್ವಚನೆಯ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದಂಥ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

ಇದುವರೆಗೂ ಕಾವ್ಯರಚಿಸಿದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಹಾಡುವುದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಹಾಡಾಕ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಾಡಿನ ರೀತಿ-ನೀತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲೇನು? ಅರಿವಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವತ್ತು ಕವಿ ಇಂಥ ಪದ್ಯವನ್ನು ಇದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತೇನೆ, ಹಾಡುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಾಡನ್ನೆ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು 'ಎದೆ ತುಂಬಿ ಹಾಡಿದೆನು ಅಂದು ನಾನು' ಎಂಬ

ಪದ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಲೋಕದೊಳಗಿದ್ದ ಕವಿ ಬಹಳ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ಕವಿ. ಯಾಕೆ ನಾನು ಹಾಡಬೇಕು ಹಾಡಬೇಕು ಎಂದು ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಹಾಡಿಗಿರುವ ಬೆಲೆ ಏನು ಎನ್ನುವಂಥದ್ದು ಕವಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದು ಮತ್ತು ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ನಾದ-ಲಯ, ಧಾಟಿಯ ಬಗ್ಗೆನೂ ಕವಿಗೆ ಜ್ಞಾನ ಇತ್ತು. ಆ ನಾದ-ಹೇಂಗಿತ್ತು ಅಂಥ ತೋರಿಸಲಿಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಬದಲಾಗಿ ಅದು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಮಾಯವಾಗುವ ಒಂದು ಚಹರೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯ ಎನ್ನುವಂಥವು ಮೊದಲೇ ಹುಟ್ಟಿದವುಗಳಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಹೇಗೆ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅವಾಗನೇ ಈ ನಾದ-ಲಯ ಹುಟ್ಟುಪಡೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇವು ಯಾವು ಸಿದ್ಧಮಾದರಿಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಮೈತಾಳಿದಂಥವು. ಈ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಳಗಿಂದ ಬಂದ ಕವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ತರಹದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದಿಂದ ಎಲ್ಲ ಅರಿವು ಬಂದಾಗಲೂ ಕೂಡ ತನ್ನದೇ ಆದ ದೇಸೀ ಸಂವೇದನೆ ಅಂಥ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಆ ಸಂವೇದನೆ ಮರುಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಸಹ ಅಷ್ಟೇ ವಚನಕಾರರು, ದಾಸರು, ತತ್ವಪದಕಾರರು, ಯಾವುದೇ ಸಂಗೀತದ ಯಾವುದೇ ರಾಗ-ತಾಳ, ಸ್ವರದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇಲ್ಲದೆ ತಮಗೆ ತಾವೇ ಹಾಡಿಕೊಂಡವರು. ಆನಂತರ ಅದಕ್ಕೆ ಈ ಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಯವರು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದ್ದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಏನನ್ನೋ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ, ಬೇಂದ್ರೆ, ಕಂಬಾರರು ಹಾಡಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಾಡುಗಳನ್ನೆ ಯಾಕೆ ಬರೆದರು? ಹಾಗಾದರೆ ಅವರಿಗೆ ಹಾಡಾಕ ಬರುತ್ತಿತ್ತ. ಇಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಗೊತ್ತಿತ್ತ? ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ ಗೊತ್ತಿತ್ತ? ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹಾಡಬೇಕು ಎಂದು ಯಾಕೆ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾರೆ; ಯಾಕೆ ಅವರು ಮನಸ್ಸು ತುಂಬಿ ಹಾಡಲು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಮನಸ್ಸು ತುಂಬಿ ಹಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಈ ನಾದ-ಲಯಗಳು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು, ಕಾವ್ಯಬರೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಹೊರಡುತ್ತಾರೋ ಅಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಭಾವನೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವುದಾದರೊಬ್ಬ ಹಾಡುಗಾರ ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಾಗ-ತಾಳ, ಸ್ವರ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿ ಹಾಡುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು-ನಾದ-ಲಯ ಅಂಥ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ ಪೆನ್ನು ಮತ್ತು ಪದ ಎಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವಾಗುತ್ತದೊ ಅಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಸ್ಕಾರ ಸಿಗಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳಿರುತ್ತವೊ ಅಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಹಾಡುಗಳು ಹೊರ ಹೊಮ್ಮುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳು ಹಾಡುಗಳಾಗುತ್ತವೊ, ಅಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳು ಹಾಡಿ ಕುಣಿಯುತ್ತವೊ, ಎಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳು ಅಕ್ಷರರೂಪ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೊ ಅಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯಗಳು ಮೈಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ, ಕಂಬಾರ, ಬೇಂದ್ರೆಯವರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮೂಡಿದ್ದು ಪೆನ್ನಿನಿಂದಲ್ಲ, ಭಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂವೇದನೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಅಕ್ಷರರೂಪ ಪಡೆದಂಥವು. ಸ್ವಯಂಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದಂತವು. ಬದಲಾಗಿ ಬಲವಂತದಿಂದ

ಹುಟ್ಟಿದಂಥವಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ಅವರು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಮುಂದಿಗೂ ಯಾವತ್ತೂ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತ ಅವರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಚಿಗುರಿಸಿ, ಆ ಚಿಗುರನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವು ಕಾಲತೀತ ಹಾಡುಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕು.

ಈ ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಿದಾಗ ಕವಿ 'ಋಷಿ' ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಸತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ, ನಾನು ಹೀಂಗೆ ಬರೆಯುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಬರೆಯುವ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಸಿಗುವ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದಂಥವು. ಹಾಗಾಗಿ ನಾದ-ಲಯ ಎನ್ನುವಂಥವು ನಿಯಮರಾಹಿತ್ಯವಾದಂಥದ್ದಲ್ಲ. ನಿಯಮವನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು, ನಿಯಮಕ ಅಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಬೇಂದ್ರೆ, ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಕಂಬಾರ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಯಾವುದೇ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರಾಗದೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಹಾಡಿದಂಥವರು. ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಅಭಿಜಾತ ಹಾಗೂ ವಸಾಹತು ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮುರಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಒಳಗಡೆ ಇದ್ದುಕೊಂಡು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬರೆದರು ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕೋಸ್ಕರ ನಾದ-ಲಯ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂರ್ತಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಕಾರಣ ಅವರು ಇಡೀ ಪದ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ದಾಟಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದಾಗಿತ್ತು. ಎಲ್ಲಿ ಕವಿ ತನ್ನ ಕರುಳು ಬಳ್ಳಿ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಮಾಜದೊಡನೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತೊ, ಅಲ್ಲಿ ಕವಿ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳು ಭ್ರಷ್ಟವಾಗದೆ ಉಳಿದಿವೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯ ಪ್ರಧಾನವಾದಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹುಟ್ಟಲಿಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ ಕಾವ್ಯದ ಮುಂದುವರಿಕೆಗೆ ಎಂದರೆ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಾದ ಮತ್ತು ಲಯ ಎಂದ ತಕ್ಷಣ ನಿಯಮಬದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೆ ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಮರೆತಂಥಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನಾವು ಹಿಂದಿನ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಮಗೆ ಒಂದು ಮಾದರಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆ ಓದುವಿಕೆಗೆ ಒಂದು ಲಯ-ನಾದ ಓದುಗನನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಿಯತ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬರುವಂಥ ಯತಿಯ ಬದಲಾಗಿ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಯತಿ ಓದುಗನ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬೀಟ್ಸ್ ಇದೆ. ಆ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಯತಿಗೂ ಈ ಬೀಟ್ಸ್‌ಗೂ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಯತಿ ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾದರೆ; ಬೀಟ್ಸ್ ನಿಯಾಮಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಹಾಡಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಗುಂಗು ಎನ್ನುವುದುನ್ನು ಆ ಗುಂಗು ಒಂದು ನಾದವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಓದುವಾಗ ನಮಗೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತ ಕೇಳುವಾಗ ಇದು ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಸಂಗೀತಗಾರ ತನಗೆ ಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಲಯವನ್ನು ಮುರಿದುಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಮಗೆ ಧ್ವನಿ (ಸೌಂಡ್) ಕೇಳಿಸುತ್ತದಷ್ಟೆ, ಅದರ ಭಾವ ಹರುಕು-ಮುರುಕಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ನೆನಪಿನಿಂದ ಬಹುದೂರ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕುವೆಂಪು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲದ ವೈಚಾರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಕಂಬಾರ, ಬೇಂದ್ರೆ, ಕೆ.ಎಸ್.ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಮರುಕಳಿಸುವ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸ್ಪಂಧಿಸುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನು ಕಂಬಾರರು ಆದಿಮವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭ್ರಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವರವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳು, ಭೌಗೋಳಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಿಸರಗಳ ಹಂಬಲ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಗಾಧವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಬೀರಿರಲಿಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯ. ಆ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹಾಡಿದಂಥ ಹಾಡುಗಳು ಸರ್ವಕಾಲೀಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲವು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

**ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು**


೧. ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ(ಸಂ), **ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ,** ೨೦೦೧, ಪು.೩೪೩

೨. ಕುವೆಂಪು, **ಸಮಗ್ರ ಗದ್ಯ ಸಂಪುಟ** ೧, ೨೦೦೩, ಪು.೧೭ ೧೮

೩. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್., **ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯ,** ೧೯೯೧, ಪು.೬೨

೪. ವಾಮನಬೇಂದ್ರೆ(ಸಂ), **ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತರ ಸಮಗ್ರ ಸಖೀಗೀತ,** ೨೦೦೬, ಪು.೩

೫. ವಾಮನಬೇಂದ್ರೆ(ಸಂ), **ನಾದಲೀಲೆ,** ೨೦೦೩, ಪು.೯೫

೬. ಅದೇ, ಪು.೬೩

೭. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್., **ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯ,** ೧೯೯೧, ಪು.೪೪

೮. ಅದೇ, ಪು.೯೧

೯. ಅದೇ, ಪು.೯೪

೧೦. ಅದೇ, ಪು.೪೫೬

೧೧. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ, **ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ,** ೨೦೦೫, ಪು.೩೦

೧೨. ಅದೇ, ಪು.೩೨

೧೩. ಅದೇ, ಪು.೩೨

೧೪. ಅದೇ, ಪು.೩೩

೧೫. ಕೆ.ಸಿ.ಶಿವಾರೆಡ್ಡಿ(ಸಂ), **ಕುವೆಂಪು ಸಮಗ್ರಕಾವ್ಯ, ಭಾಗ** ೧, ೨೦೦೦, ಪು.೫೩

೧೬. ಅದೇ, ಪು.೧೦೫

೧೭. ಅದೇ, ಪು.೧೪೯, ೧೫೦

೧೮. ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ, ಜೀವನ ಚಿತ್ರ, ಪು.೧೬

೧೯. ಕುವೆಂಪು, **ನೆನಪಿನದೋಣಿಯಲ್ಲಿ,** ಪು.೩೦

೨೦. ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ, ಅರಳು ಮರಳು, ೧೯೯೫, ಪು.೩೮೩

೨೧. ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ, **ಕಸ್ತೂರಿ, ಸಂದರ್ಶನ,** ೧೯೬೩, ಪು.೧೯

೨೨. ಅದೇ, ಪು.೨೦

೨೩. ವಾಮನಬೇಂದ್ರೆ, **ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತರ ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯದರ್ಶನ, ಸಂ.೨,** ಪು.೯೬

೨೪. ಅದೇ, ಪು.೧೦೯

೨೫. ಅದೇ, ಪು.೩೧

೨೬. ಅದೇ, ಪು.೩೧

೨೭. ಅದೇ, ಪು.೩೧

೨೮. ಅದೇ, ಪು.೪೯

೨೯. ಅದೇ, ಪು.೬೭

೩೦. ವಾಮನಬೇಂದ್ರೆ(ಸಂ), **ಗಂಗಾವತರಣ,** ೧೯೮೯, ಪು.೬೦-೬೧

೩೧. ವಾಮನಬೇಂದ್ರೆ(ಸಂ), **ನಾಕುತಂತಿ,** ೧೯೮೯, ಪು.೭,೮,೯

೩೨. ವಾಮನಬೇಂದ್ರೆ(ಸಂ) **ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ಸಮಗ್ರ ಸಖೀಗೀತ,** ಸಂ.೮, ೨೦೦೬, ಪು.೧೪೦-೧೪೧

೩೩. ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ, **ಒಲವೇ ನಮ್ಮ ಬದುಕು,** ೧೯೮೩, ಪು.೧೯

೩೪. ಅಗೇ, ಪು.೩೦

೩೫. ಅದೇ, ಪು.೫೮

೩೬. ಅದೇ, ಪು.೮೩

೩೭. ಅದೇ, ಪು.೨೧೮

೩೮. ವಾಮನಬೇಂದ್ರೆ, **ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ಜೀವನಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಸಂ.೨,** ೨೦೦೩, ಪು.೧೨೨

೩೯. ಎಸ್.ಚನ್ನಪ್ಪ, **ಬೇಂದ್ರೆಕಾವ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ,** ೧೯೯೯, ಪು.೨೭

೪೦. ಅದೇ, ಪು.೨೭

೪೧. ವಾಮನಬೇಂದ್ರೆ, **ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತರ ನಾದಲೀಲೆ,** ೨೦೦೩, ಪು.೯೫

೪೨. ಅದೇ, ಪು.೯೫

೪೩. ಅದೇ, ಪು.೧೪

೪೪. ಅದೇ, ಪು.೧೪

೪೫. ವಾಮನಬೇಂದ್ರೆ, **ಒಲವೇ ನಮ್ಮ ಬದುಕು,** ೧೯೮೩, ಪು.೨೧೦

೪೬. ಅದೇ, ಪು.೨೧೩

೪೭. ಅದೇ, ಪು.೨೧೮

೪೮. ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ, **ಕುಣಿಯೋಣ ಬಾರ, ಒಲವೇ ನಮ್ಮ ಬದುಕು,** ೧೯೮೩, ಪು.೨೧೮

೪೯. ಅದೇ, ಪು.೨೧೮

೫೦. ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ, **ನನ್ನ ನಾ ಕಂಡಂತೆ,** ೧೯೬೩, ಪು.೧೭

೫೧. ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ, **ಕಂಪಿನ ಕರೆ**, ೧೯೮೦, ಪು.೨೩

೫೨. ಕೆ.ವಿ.ಪುಟ್ಟಪ್ಪ(ಸಂ), **ಪಂಪಭಾರತಂ ಎಂಬ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ**, ೨೦೦೪, ಪು.೭೨

೫೩. ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ, **ಅರಳು ಮರಳು**, ೧೯೯೫, ಪು.೧೨೫

೫೪. ಅದೇ, ಪು.೧೨೫

೫೫. ಅದೇ, ಪು.೧೨೫

೫೬. ಅದೇ, ಪು.೧೪೬

೫೭. ವಾಮನಬೇಂದ್ರೆ(ಸಂ), **ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ**, ೨೦೦೬, ಪು.೮೯

೫೮. ವಾಮನಬೇಂದ್ರೆ(ಸಂ), **ನಾದಲೀಲೆ**, ೨೦೦೩, ಪು.೯೫

೫೯. ಅದೇ, ಪು.೮೭

೬೦. ವಾಮನಬೇಂದ್ರ(ಸಂ), **ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತನ ಹಾಡು ಬೆಳದಿಂಗಳ ನೋಡು**, ೨೦೦೦, ಪು.೩೩

೬೧. ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, **ಚಂದನ**, ೧೯೭೨, ಪು.೧೦೧

೬೨. ನರಹಳ್ಳಿ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ, **ಇಹದ ಪರಿಮಳದ ಹಾದಿ**, ೨೦೦೦, ಪು.೭

೬೩. ಶ್ರೀ ಸಾಹಿತ್ಯ, **ನನ್ನ ಪ್ರೇಮದ ಹುಡುಗಿ**, ೧೯೮೩, ಪು.೮೪

೬೪. ನರಹರಿ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ, **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ**, ಪು.೮

೬೫. ಕೆ.ಎಸ್.ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ, **ಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಮಾಲೆ**, ೨೦೦೪, ಪು.೧೬

೬೬. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ ಎನ್.ಎಸ್., **ಸುಧಾ ವಾರಪತ್ರಿಕೆ, ಜುಲೈ**, ೧೯೯೦, ಪು.೧೧

೬೭. ಕೆ.ಎಸ್.ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ, **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ**, ಪು.೬

೬೮. ಅದೇ, ಪು.೬

೬೯. ಅದೇ, ಪು.೬

೭೦. ಅದೇ, ಪು.೬

೭೧. ಅದೇ, ಪು.೧೪,೧೫

೭೨. ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, **ಚಂದನ**, ೧೯೭೨, ಪು.೧೬

೭೩. ಅದೇ, ಪು.೧೬

೭೪. ಸಿ.ಅಶ್ವತ್ಥ, **ಸ್ವರಮಾಧುರಿ**, ೨೦೦೭, ಪು.೧೯೯

೭೫. ಅದೇ, ಪು.೨೦೩

೭೬. ಅದೇ, ಪು.೨೦೫

೭೭. ಅದೇ, ಪು.೨೦೯

೭೮. ಅದೇ, ಪು.೨೧೧

೭೯. ಅದೇ, ಪು.೨೧೭

೮೦. ಅದೇ, ಪು.೨೨೧

೮೧. ಕೆ.ಎಸ್.ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ, **ಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಮಾಲೆ**, ೨೦೦೪, ಪು.೨೯

೮೨. ಅದೇ, ಪು.೭೨

೮೩. ಅದೇ, ಪು.೨೪೬

೮೪. ಅದೇ, ಪು.೨೭೧

೮೫. ಅದೇ, ಪು.೪೧೭

೮೬. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್., **ಚಂದನ ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥ**, ೧೯೭೨, ಪು.೩೩೪, ೩೩೫

೮೭. ಎಚ್.ಎಸ್.ಶಿವಪ್ರಕಾಶ(ಸಂ), **ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ**, ೧೯೯೭, ಪು.೧೭೦

೮೮. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, **ಚಕೋರಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ**, ೧೯೯೬, ಪು.೪೯

೮೯. ಅದೇ, ಪು.೪೯

೯೦. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, **ಈವರೆಗಿನ ಹೇಳತೇನ ಕೇಳ**, ೧೯೮೦, ಪು.೧೦

೯೧. ಅದೇ, ಪು.೧೩೨

೯೨. ಅದೇ, ಪು.೨೧೨

೯೩. ಅದೇ, ಪು.೨೩೨

೯೪. ಟಿ.ಪಿ.ಅಶೋಕ(ಸಂ), **ಕಂಬಾರರ ಕಾವ್ಯ ಕೆಲವು ಅಧ್ಯಯನಗಳು**, ೧೯೯೪, ಪು.೮

೯೫. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, **ಪೂರ್ವೋಕ್ತ**, ೧೯೮೦, ಪು.೨೦೯

೯೬. ಅದೇ, ಪು.೯೪

೯೭. ಅದೇ, ಪು.೧೩೨

೯೮. ಅದೇ, ಪು.೮೭

೯೯. ಅದೇ, ಪು.೧೮೯

೧೦೦. ಅದೇ, ಪು.೧೯೦

೧೦೧. ಅದೇ, ಪು.೧೯೪

೧೦೨. ಅದೇ, ಪು.೩

೧೦೩. ಅದೇ, ಪು.೫೨

## ಅಧ್ಯಾಯ ೬

# ಆಧುನಿಕ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯಗಳ ಬಳಕೆ

೬.೧. ದೂರದರ್ಶನ

೬.೨. ರೇಡಿಯೋ

೬.೩. ಸಿನಿಮಾ

೬.೪. ಧ್ವನಿಸುರುಳಿ

೬.೫. ಮೊಬೆಲ್

೬

# ಆಧುನಿಕ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯಗಳ ಬಳಕೆ

ಸಮಾಜ ಯಾವತ್ತೂ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳೇ ಈ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು. ಇಂದು ಈ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಹಲವು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆ ಸ್ಥಾನ ಹೇಗೆ ಭದ್ರವಾಗಿದೆ ಎಂದರೆ ಜನತೆ ಹಾಗೂ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಎರಡೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಕರುಳಬಳ್ಳಿ ಸಂಬಂಧದಂತೆ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿವೆ. ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಆ ಸಂಬಂಧ ಗಟ್ಟಿಗೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂವಹನ ಕ್ರಿಯೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಬಹು ಹಿಂದೆ ನಾವು ಗುರುತಿಸುವುದಾದರೆ ಪುರಾಣ, ಕೀರ್ತನೆ, ಹರಿಕಥೆ, ಗಮಕ, ಬಯಲಾಟ, ನಾಟಕ ಮುಂತಾದ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸಂವಹನ ಮಾಡುತ್ತ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅವು ಆ ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯಗಳಾಗಿದ್ದವು ಎನ್ನಬಹುದು. ಕಾಲಸರಿದಂತೆ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಹೊಂದಿ ಇಂದು ನಾವು ನೋಡುವ, ಕೇಳುವ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾದ ರೇಡಿಯೋ, ಸಿನಿಮಾ, ದೂರದರ್ಶನ, ಮೊಬೆಲ್, ಎಂಪಿತ್ರಿ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕಾರದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಿಂದೆ ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೋ, ಕತೆಯನ್ನೋ, ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಕೇಳಬೇಕಾದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ದಿನವನ್ನು ಗೊತ್ತುಮಾಡಿ. ಹರಿಕಥೆಯನ್ನು ಹಾಡುವವರನ್ನು ಗೊತ್ತುಮಾಡಿ. ಇಂಥ ದಿನವೇ ಹಾಡಬೇಕು ಎಂದು ನಿಗದಿಪಡಿಸಿ, ಆ ಮೂಲಕ ಕೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂದು ಆ ರೀತಿಯಿಲ್ಲ ನಮಗೆ ಯಾವಾಗ ಬೇಕೋ ಆವಾಗ ಕೇಳುವ ಹಾಗೆ ರೇಕಾರ್ಡ್ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಎಷ್ಟು ಸಲ ಬೇಕಾದರೂ ಅದನ್ನ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳಬಹುದು. ಅಂತಹ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಇಂದು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಹಾಡು, ಕತೆ, ಕುಣಿತಗಳಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ ಏನು ಬೇಕಾದರೂ ನಾವು ನೋಡುವ, ಕೇಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಇಂದು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಅದೃಷ್ಟವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಕಾಲದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯಿಲ್ಲ.

ಈ ಮೇಲಿನ ವಿಚಾರಗಳು ಜಗತ್ತಿನ ಯಾವುದೇ ದೇಶಕ್ಕೂ, ಹಳ್ಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತು ಗಳಾಗಿವೆ. ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬರದಿಂದ ಕೆಲಸಕಾರ್ಯ ನಡೆಸಿವೆ ಎನ್ನ

ಬಹುದು. ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ಇವು ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿವೆ. ಹಿಂದೆ ಹೊಲದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಬೇಸರ ಮತ್ತು ದಣಿವಿನ ಆಯಾಸದ ನಿವಾರಣೆಗಾಗಿ ಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂವಹನದ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಆ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮೌಖಿಕ ರೂಪುತಾಳಿ ನಿರಂತರ ಜನಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ತೋಂಡಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ಇಂದು ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಪಡೆಯಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ಸಮಾಜ-ಸಮುದಾಯ, ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಹಳೆಬೇರು ಹೊಸ ಚಿಗುರು ಕೂಡಿರಲು ಮರಸೊಬಗು ಎನ್ನುವ ನಾಣ್ಣುಡಿಯಂತೆ ಇಂದು ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಹಿಂದೆ ಆಗಿ ಹೋದ ಎಷ್ಟೋ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕತೆಗಳನ್ನು, ಪದಗಳನ್ನು ಇಂದು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳುವ ಸೌಭಾಗ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಹೇಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳುವಂತೆ ಮಾಡಿವೆ. ಹಾಗೂ ಆ ಕೇಳುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಮುದಾಯದ ಪಾತ್ರ ಏನು ಎಂಬುದರ ಕುರಿತು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಲಿಕ್ಕಿದೆ. ಆರಂಭದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಹೊಸರೀತಿಯ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬಂದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಕೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿತ್ತೇನು ಎಂದರೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಹಾಗೆ ದಿನಗಳು ಕಳೆದಂತೆ ಇದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹಿಗ್ಗುತ್ತ ಹೋಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ದಿನನಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾವುಗಳು ಗಮನಿಸಿರಬಹುದು ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಹಮ್ಮಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಜನರ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಲುವಾಗಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಜರುಗುತ್ತಿವೆ. ಆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅಥವಾ ಕರೆಮಾಡಿ ತಮ್ಮ ಮನದಿಂದ ಇಂಥ ಹಾಡನ್ನ ಹಾಕಿ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಮನೋಧರ್ಮದ ಹಿಂದೆ ಆ ಗೀತೆಯ ನಾದ-ಲಯ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಆಕಾಶವಾಣಿ ಹೊಸಪೇಟೆ ಕೇಂದ್ರದವರು ನಡೆಸಿಕೊಡುವ 'ಹಾಡಿನಬಂಡಿ' ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಪ್ರತಿವಾರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಬಾರಿ ಪ್ರಸಾರವಾಗುವ ಈ ಕಾರ್ಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಾರಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಜನಾಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಕೇಳಿ ಅದಕ್ಕೆ ಜನರಿಂದ ಯಾವ ಉತ್ತರ ಬರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅವರು ಎಂಥ ಹಾಡನ್ನು ಇಷ್ಟ ಪಡುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ.

'ಆಕಾಶವಾಣಿ ಹೊಸಪೇಟೆ ಕೇಂದ್ರದವರು ಪ್ರಚಾರಪಡಿಸುವ 'ಹಾಡಿನ ಬಂಡಿ' ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ತಮಗೆಲ್ಲ ಸ್ವಾಗತ ಹಾಗೂ ಕೇಳುಗರಿಗೂ ಆದರದ ಸ್ವಾಗತ. ಇವತ್ತಿನ ನಮ್ಮ ಹಾಡಿನ ಬಂಡಿ

ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಕರೆಯನ್ನು ಯಾರು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ, ಇವತ್ತಿನ ನಮ್ಮ 'ಹಾಡಿನ ಬಂಡಿ' ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ವಿಷಯ 'ಪ್ರೀತಿ'ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು, ಈ ಪ್ರೀತಿ ಬಗ್ಗೆ ಮನಬಿಚ್ಚಿ ಮಾತನಾಡಲಿರುವ ಗ್ರಾಹಕರು ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ ಬನ್ನಿ ಕೇಳೋಣ. ಮೊದಲನೆ ಕರೆ ಹಲೋ: ಹಲೋ ಯಾರು? ಆ ಕಡೆಯಿಂದ ನಮಸ್ತೆ; ಮೇಡಂ. ಈ ಕಡೆಯಿಂದ ನಮಸ್ಕಾರ 'ಹಾಡಿನ ಬಂಡಿ' ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ತಮಗೆ ಸ್ವಾಗತ. ಯಾರು? ಕೊಪ್ಪಳದಿಂದ ಬಸವರಾಜ ಕರೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಬಸವರಾಜ ಇವತ್ತಿನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ವಿಷಯ 'ಪ್ರೀತಿ'. ಆ ಪ್ರೀತಿ ಬಗ್ಗೆ ನಿಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನು. ಆ ಕಡೆಯಿಂದ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಬಸವರಾಜ ಅವರಿಗೆ ಧನ್ಯವಾದಗಳು. ಬಸವರಾಜ ಆದರೆ ಪ್ರೀತಿಗೋಸ್ಕರ ನೀವು ಯಾವ ಹಾಡನ್ನ ಇಷ್ಟ ಪಡುತ್ತೀರಿ. ನನಗೆ ಮೇಡಂ, 'ಪ್ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರೋ ಸುಖ ಗೊತ್ತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ' ಎನ್ನುವ ಹಾಡನ್ನು ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಿ ಎಂದು ಕೇಳುಗ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಹಾಡನ್ನ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಅನೇಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ವಾರದಲ್ಲಿ ಬಹಳವಾಗಿ ಪ್ರಸಾರವಾಗುತ್ತವೆ. ಆಯಾ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ರೂಪಿಸಿದ ವಸ್ತು, ವಿಷಯ, ಪ್ರಸಾರವಾಗುವ ಹಾಡುಗಳು ಮತ್ತು ಕರೆ ಮಾಡುವ ಗ್ರಾಹಕರು ಸಹ ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ, ತಾವು ಮೆಚ್ಚುವಂಥ ಹಾಡನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿನ ದುಗುಡವನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಎಂದರೆ ಕೇವಲ ಏನೋ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಚೇತನವನ್ನು ತುಂಬಿ ಅವರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದೇ ರೀತಿ, ದೂರದರ್ಶನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಹಿಂದೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಗಮಕ, ಹರಿಕತೆ, ಪುರಾಣ, ಕೀರ್ತನೆ, ನಾಟಕದಂತಹ ಸಮೂಹ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಜನಮುಖಿಯಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿದಂಥವು. ಮತ್ತು ಅವರಿಗೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆನಂದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಅವರಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಜ್ಞಾನದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಲು ಅವು ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಹಾಡು ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು. ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಹೇಳಿ-ಕೇಳಿ ನಮ್ಮದು ಹಾಡುಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಮಾಜ. ಆ ಹಾಡು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹಾಡಿನಿಂದಲೇ ಅವರ ಮನದಲ್ಲಿನ ದುಗುಡವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೇನೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸುವುದಾದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ ಮತ್ತು ಹೀಗೆ ಮುಂದುವರಿದುಕೊಂಡು ಬರಲು ಅವುಗಳಿಗಿದ್ದ ತುರ್ತು ಯಾವುದು? ಎಂಬುದರ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಸಂವಹನಗೊಳಿಸುವಂಥದ್ದು. ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲುಂಟಾಗುವ ಭಾವನೆಗಳು ಆ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ

ಸ್ಪಂಧಿಸುವ ಹಾಡುಗಳು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಗಮಕ, ಹರಿಕಥೆ, ಕೀರ್ತನೆ, ಪುರಾಣ, ನಾಟಕದಂತಹ ಸಮೂಹ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜನರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಒಂದು ಕಡೆ ನಡೆದರೆ, ಅದರಿಂದ ತಿಳಿವಿನ ವಿಸ್ತಾರದ ಮೂಲಕ ಬದಲಾದ ಜನಸಮುದಾಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮಾಡಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಮುಂದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆಗೊಳ್ಳುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ನಮಗೆ ಆಯಾ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಧರ್ಮಿಯರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಧಿ-ವಿಧಾನಗಳ ಕುರಿತಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಿಚಾರವನ್ನೆ ಪ್ರಚುರಪಡಿಸುವ ಪರಿಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಂತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಗಮಕ ಮಾಡುವಾಗ ಗಮಕಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಥೆಯಲ್ಲಿ/ಪದದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರ. ಗಮಕ, ಕೀರ್ತನೆ, ಹರಿಕಥೆ, ಪುರಾಣ ಈ ತರಹದ ಸಮೂಹ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ರಾಮಾಯಣದ ಕಥೆಯನ್ನೋ ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆಯನ್ನೋ ಮುಂತಾದ ಶಿವಶರಣರ ಕುರಿತು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಆ ಕಥಾಸರಣಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೊಂದು ಮೆರಗುಕೊಟ್ಟು ಜನರನ್ನು ಆ ಕಡೆಗೆ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಜನರ ಆಸಕ್ತಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಗಮಕ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಗಮಕಿ ಹೇಳುವ ಶೈಲಿಯಾಗಲಿ, ಕೀರ್ತನಕಾರ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶೈಲಿಯಾಗಲಿ, ನಾಟಕ, ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿನ ಹೀರೋ, ಹಿರೋಯಿನ್ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಲಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಹಾಡುಗಳಾಗಲಿ, ದೇವರ ಸ್ತುತಿ ಪದಗಳು, ನಗೆ ಚಟಾಕಿಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕಥೆಯ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊಂದುವ ಹಾಗೆ ಆ ರೀತಿ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಮಾನಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಗಮಕ, ಪಾತ್ರದಾರಿ, ಹಾಡುಗಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಇವರ ಮುಂದೆ ಜನ ಸಮೂಹ ಇದೆ. ಆ ಜನ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಅನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಇದೇ ಮಾದರಿಯ ಹಾಡನ್ನೋ, ಸಿನಿಮಾವನ್ನೋ ಹಾಡುಗಾರ(ರಚನಕಾರ) ನಿರ್ದೇಶಕರು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಸಿನಿಮಾ ಸಂದರ್ಭದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದ ಹಾಡು ಹೇಗೆ ಜನರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಒಡಿಸುತ್ತದೆ ಜೊತೆಗೆ ಆ ಹಾಡು ತನ್ನ ಕಡೆಗೆ ಬಹುಬೇಗನೆ ಜನರನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆನಂತರ ಆ ಹಾಡು ಇಡೀ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಗುಂಗಾಗಿ ಅನಂತಕಾಲದವರೆಗೂ ಮನದಾಳದಲ್ಲಿ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಬಂದ ''ಮುಂಗಾರು ಮಳೆ'' ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. 'ಅನಿಸುತಿದೆ ಯಾಕೊ ಇಂದು, ನೀನೇನೆ ನನ್ನವಳೆಂದು,

ಮಾಯಾದ ಲೋಕದಿಂದ ನನಗಾಗಿ ಬಂದವಳೆಂದು | ಆಹಾ ಎಂಥ ಮಧುರ ಯಾತನೆ | ಕೊಲ್ಲು ಹುಡುಗಿ ಒಮ್ಮೆ ನನ್ನ ಹಾಗೆ ಸುಮ್ಮನೆ" ಎನ್ನುವ ಹಾಡು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳು, ಹುಡುಗರಿಂದ ಹಿಡಿದು, ಮುದುಕರವರೆಗೂ ಆ ಹಾಡಿನ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಪದೇ ಪದೇ ಗುನುಗುಟ್ಟಿದ ಪರಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳಬಯಸುತ್ತೇನೆ. 'ಮುಂಗಾರು ಮಳೆ' ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಹಾಡು 'ಅನಿಸುತಿದೆ ಯಾಕೋ ಇಂದು ನೀನೇನೆ ನನ್ನವಳೆಂದು' ಎನ್ನುವ ಈ ಹಾಡು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಟಿವಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಬರುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ನಾನು ಸುಮಾರು ಬಾರಿ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನ ಗುರುಗುಳಾದ ಡಾ.ವೀರೇಶ ಬಡಿಗೇರ ಅವರ ಮಗಳಾದ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಎರಡೂವರೆ ವರ್ಷದ ಮಗು. ಸಿನೇಮಾ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಹಾಡು ಅರ್ಥ ಯಾವುದೂ ಅರ್ಥವಾಗದಿರುವ ಹಸುಗೂಸು 'ಅನಿಸುತಿದೆ ಯಾಕೋ ಇಂದು ನೀನೇನೆ ನನ್ನವಳೆಂದು' ಎನ್ನುವ ಈ ಹಾಡು ಬಂತೆಂದರೆ ಸಾಕು. ತಾನು ಯಾವುದೇ ಆಟ ಆಡುತ್ತಿರಲಿ, ಊಟ ಮಾಡುತ್ತಿರಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಅರೆ ನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿರಲಿ ಆ ಹಾಡು ಕಿವಿಗೆ ಬಿದ್ದ ತಕ್ಷಣ ಎದ್ದು ಬಂದು ಆ ಹಾಡನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಆ ಹಾಡು ಮುಗಿದಾದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ಹೋಗಿ ಆಟವಾಡುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಅವಳು ಚಿತ್ರದ ಹಿರೋ ಗಣೇಶ್ ಮತ್ತು ಹಿರೋಯಿನ್ ಪೂಜಾಗಾಂಧಿ ಫ್ಯಾನ್ ಆಗಿದ್ದಾಳೆ. ಯಾಕೆ ಈ ವಿಚಾರ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂದರೆ ಈ ಹಾಡಿನ ಟ್ಯೂನ್ ಅಥವಾ ನಾದ ಅದರ ಲಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಭಾವಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವ ಇಲ್ಲವೆ ಭಾವಕ್ಕೆ ಬೆಸುಗೆ ಹಾಕಬಹುದಾದಂಥ ನಾದಶಕ್ತಿ, ನಾದಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಆ ಹಾಡಿನ ಲಯ, ನಾದ, ನಡಿಗೆ, ಧಾಟಿ, ಅದರ ಮಾರ್ಧವತೆ, ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕ್ರಿಯೆಟ್ ಮಾಡಿದ ಹಾಡಿನ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಭಾವನೆ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಆದ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ಸಹ ನಾದ-ಲಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿ  ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಂವಹನಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ? ಯಾಕಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನೇ ಸಂವಹಿನಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಆ ಕುರಿತಾಗಿ ಹಾಡಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ? ಯಾಕೆ? ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡಾಗ ಈ ರೀತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಬಹುದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಲ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಜನ ಸಮುದಾಯಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬದಲಾಗಿದೆ. ಜನರ ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನ ಚಹರೆಗಳು ಸಹ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಜನರು ಅನೇಕ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಕುಳಿತು ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು ತಾಸು ಕೇಳುವಷ್ಟು ಸಮಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರು ಹೊಸದಾಗಿ

ಆವಿಷ್ಕಾರ ಹೊಂದಿದ MP3, ವಾಕ್‌ಮ್ಯಾನ್, ಟೇಪ್‌ರೆಕಾರ್ಡ್‌ರ್, ಮೊಬೈಲ್‌ನಂಥ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೊರೆಹೋಗುವುದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾದ, ಇಷ್ಟವಾದ ಹಾಡನ್ನು ಅವರು ಯಾವಾಗಬೇಕು ಆವಾಗ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅದರಿಂದ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಆನಂದವನ್ನು ತಂದುಕೊಂಡು ದುಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಜನ ಹಾಡು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೆ ಹೆಚ್ಚುಜನ ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಅಂಥ ಸಮೂಹ ಸಂವಹನಗಳ ಮೊರೆ ಹೋಗುವುದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಹಿಂದಿನ ನಮ್ಮ ಪಳಿಯುಳಿಕೆಗಳು ಈ ಆಧುನಿಕತೆಯಿಂದ ಹಾಳಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಚರ್ಚಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಹುರುಳಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಮನುಷ್ಯರ ಸಹಜ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ಸಲೀಸಾಗಿ ಇಂಥ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ನಿಭಾಯಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರ.

ಯಾವಾಗ ಬಾಯಿ ಮಾತು ಬರವಣಿಗೆಯಾಗಿ ಮೂಡಿದಾಗ ನಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳು ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ತಿಳಿದ ಮೇಲೆ ಬರವಣಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟರೂಪ ಪಡೆಯಿತು. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸೃಷ್ಟೀಕರಣ ತೀರ ಅಗತ್ಯವಾದ ಅಂಗವೆನಿಸತೊಡಗಿತು. ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಲಹರಿಗಳಿಗೆ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಬಂಧವನ್ನು ವಿಧಿಸುವುದು ನಿಜವಾದರೂ; ಮುಂದೆ ಹೊಸ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಜಿಗಿತಗಳಿಗೆ ಆ ಚೌಕಟ್ಟೇ ಮೀಟು ನೆಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೂ ಅಷ್ಟೆ ನಿಜ. ಗಮಕಿ ತನ್ನ ಸ್ವಾ-ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ ಸಹಯೋಗದ ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಬದ್ಧವಾದ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ನಾದವನ್ನು-ಲಯವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಬಹುಬೇಗನೆ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ನಿಲುಕುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಆ ಕಲೆಯ 'ಆತ್ಮ' ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಹೊರತು; ಸಂಗೀತವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ವಿಶೇಷ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು; ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎದೆ ಮಿಡಿತವನ್ನು ಹಿಡಿದು ತೋರಿಸುವುದು ಸಂಗೀತದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ಸಂಗೀತ ಗಮಕಿಯ, ಹಾಡುಗಾರನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಮೈದಾಳಿದ ನಾದಾತ್ಮಕ ಗುಣದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆದುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಓದುವ ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನಲಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ಕಾಲ ಬದಲಾದಂತೆ ಕಾವ್ಯದ, ಕವಿಯ ಮೂಲ ನಾದ-ಲಯ, ಭಾವ, ಧಾಟಿಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಬೆರೆತು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಲ್ಲ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಸಂಗೀತವಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಎಂಬ ಮಾತು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಒಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಾಚಿಸುವಾಗ ಸಂಗೀತಶೈಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಇವುಗಳು ಬದಲಾದಂತೆಲ್ಲ ತಾನೂ ಬದಲಾಗುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶರ ಕೃತಿಗಳು ಹೊಂದಿರುವ ಷಟ್ಪದಿಗಳನ್ನು ಓದುವ

ಸಂಗೀತಶೈಲಿ ಒಂದು. ಸರ್ವಜ್ಞನಂಥ ತ್ರಿಪದಿಕಾರನನ್ನು ಓದುವ ಶೈಲಿ ಇನ್ನೊಂದು. ರತ್ನಾಕರನಂಥ ಸಾಂಗತ್ಯಕಾರನನ್ನು ಓದುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಶೈಲಿ. ಜಾನಪದ ಹಾಡು-ಲಾವಣಿಗಳನ್ನು ಓದುವುದು ಮಗದೊಂದು ಶೈಲಿ. ಇವೆಲ್ಲ ಗಮಕ, ಕೀರ್ತನೆ, ಹರಿಕಥೆ, ಪುರಾಣದ ವಿಶಾಲ ಕಕ್ಷೆಯೊಳಗೆ ಬರುವುವಾದರೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಅಂತರ್ಭೇದಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಇನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆಗಿರುವ ವಚನಗಳನ್ನು, ದಾಸರಪದಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಹೇಗೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು? ದಾಸರಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಶೈಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಸಂಗೀತಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ದಾಸರೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಹಾಗೆ ನಡೆದಾಡುತ್ತ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹೊಳೆದ ನಾದದ ಮೂಲಕ ಹುಟ್ಟಿರುವಂಥವು ಎಂದಿರುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ. ಈ ಶತಮಾನದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಭಾವಗೀತಗಳ ಯುಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗ ಹಿಂದಿನ ಗಮಕ ಪದ್ಧತಿಯೇ ದಾಸರಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಶೈಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಸರಿ ಅಲ್ಲವೆನಿಸಿದಾಗ ಆಧುನಿಕ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಮೂಲಕ ಓದುವ ಹೊಸ ಶೈಲಿಯೊಂದು ಉದ್ಭವಿಸ ಬೇಕಾಯಿತು. ಮೊದ-ಮೊದಲು ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಅಂಶ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೇ ಇತ್ತು. ಇಂಥ ಹೊಸಯುಗದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕವೇ ಹೆಚ್ಚು ಓದುವಶೈಲಿ ರೂಪ ತಾಳಿದ್ದಕ್ಕೂ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಹೆಚ್ಚು ಜನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಕೇಳುವಂಥದ್ದು. ಮೇಲೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ಆವಿಷ್ಕಾರ ಪಡೆಯುತ್ತ ಬಂದವು. ಸಿನಿಮಾ, ದೂರದರ್ಶನ, ಕ್ಯಾಸೆಟ್, ರೇಡಿಯೋ, ಮೊಬೈಲ್, ಕಂಪ್ಯೂಟರ್‌ನಂಥ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಕವಿಯ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳು ಯಾವುದೇ ನಾದ-ಲಯ, ಭಾವ, ಧಾಟಿ ಇಲ್ಲದೇ ಇರುವ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬ ಸಂಗೀತಗಾರ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಟ್ಯೂನ್‌ನ್ನು ಹಾಕಿ ರಸವತ್ತಾಗಿ ಹಾಡಿ ಹಲವು ಜನರಿಗೆ ಅದ್ಭುತ ಕವಿತೆ ಎನ್ನುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿ, ನಿಜವಾದ ಭಾವಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಮೈಪಡೆದ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿಕ್ಕುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೂ ಬಲವಾಗಿ ನಡೆಯಿತು.

ಹೀಗೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಹಲವು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಜನಸಮುದಾಯವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಡೆಗೆ ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡುವುದಾದರೆ ಕಳೆದ ವರ್ಷದಿಂದ ಈ ಟಿವಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎಸ್.ಪಿ.ಬಾಲಸುಬ್ರಮಣ್ಯಂ ಅವರು ನಡೆಸಿಕೊಡುವ 'ಎದೆ ತುಂಬಿ ಹಾಡುವೆ' ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ, ಸುವರ್ಣ ಟಿ.ವಿಯವರು ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡುವ 'ಸ್ಟಾರ್ ಸಿಂಗರ್' ಟಿ.ವಿ.೯ ಅವರು ನಡೆಸಿಕೊಡುವ 'ಹಾಕು ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕು' ಮುಂತಾದ ರಿಯಾಲಿಟಿ ಷೋದಂಥ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಹಾಡುಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕಾಡುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಸಿಗಬಹುದಾದ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಕಥನಕವನ್ನು ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕವೇ ಆಂಗಿಕವಾಗಿ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ

ಜನರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮತ್ತು ಜನರು ತುಂಬಾ ಇಷ್ಟಪಟ್ಟು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ನೋಡುವುದರಲ್ಲಿ ಆನಂದಪಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆಯ ಮಾದರಿ ಹಾಡುವ ಗಾಯಕರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲವೆ ತಾವೆ ಒಂದೊಂದು ವಾರ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದವರ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಜನರು ಬಹು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

## ೬.೧. ದೂರದರ್ಶನ

ಸಮೂಹ ಸಂವಹನದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರುವಾರಿಯಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದುದು ದೂರದರ್ಶನ. ದೂರದರ್ಶನ ಎಂದ ತಕ್ಷಣ ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಕೇಳುವ ಎರಡು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಎಲ್ಲೋ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳು, ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸ್ಯಾಟ್‌ಲೈಟ್‌ಗಳ ಮೂಲಕ ಜನರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿತವಾಗುವ ವಿಷಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅದರಲ್ಲೂ ಕಾವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಂದರೆ ಹಾಡುಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಚಿತ್ತರಿಸುವ ಸ್ವರೂಪ ಅದರ ಕಾರ್ಯವೈಖರಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಚಾರಗಳಾಗಿವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಗೀತೆಗಳು, ಭಾವಗೀತೆಗಳು, ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ಭಕ್ತಿಗೀತೆಗಳು, ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರವಾಗುವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಾವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಯಾಕೆ ಎಂದು ಹುಡುಕುತ್ತ ಹೊರಟರೆ ನಮಗೆ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಜನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಈಗಿರಬಹುದು.

- ಪ್ರಸ್ತುತ ದಿನಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಹಲವಾರು ಕೆಲಸಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಬಿಡುವು ಸಿಕ್ಕಾಗ ಅಥವಾ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ರೂಪಿಸುವವರು ಇಂಥ ಜನರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡುವುದು.
- ಕೆಲವರು ಇಂಥ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಹವ್ಯಾಸ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ.
- ಜನರೇ ಇಷ್ಟಪಟ್ಟು ಈ ರೀತಿಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು.
- ಅಥವಾ ಅವರು ಹಾಕುವ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಜನರು ಬಿಡುವು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು.
- ಕೆಲವರು ಇಂಥ ಹಾಡುಗಳಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಆನಂದ ಸಿಗುತ್ತದಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದಾಗಿರಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ದೂರದರ್ಶನದ ಹಿಂದೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿರಬಹುದು. ಮಾಡದನೇ ಇರಬಹುದು. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಜನರು ಇಂಥ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಯಾಕೆ ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು

ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರ. ಯಾವುದಾದರೂ ಹಾಡು ಬಂದಿತೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ಕೇಳುವ ತವಕ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಹಾಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಹಾಡಿಗೆ ಮನಸ್ಸು ಪರವಶವಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಹವು ಕಾರಣಗಳಿರಬಹುದು. ಮನಸ್ಸು ಹಾಗೂ ಹಾಡಿಗೂ ನಿಕಟವಾದ, ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಒಂದು ಮಗು ಅಳುತ್ತಿದ್ದರೆ ಆ ಮಗುವಿಗೆ ನಾವು ಏನೂ ಕೊಟ್ಟರೂ ಅಳುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸುಮ್ಮನೆ ನೀವು ಆ ಮಗುವಿಗೆ ಲುಲುಲುಲಾಯಿ ಎಂದು ಒಂದು ತಾನದಲ್ಲಿ ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ನಾವು ಅಂದಾಗ ಆ ಮಗು ಸುಮ್ಮನಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಹಾಡಿಗೂ ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರ್‌ಸಂಬಂಧ ಗಾಢವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಬಹು ಜನರ ಪ್ರಿಯವಾದ ಈ ದೂರದರ್ಶನ ಅನೇಕ ಜನಪರ ಕಾಳಜಿಯುಳ್ಳ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಹಮ್ಮಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದೊಂದು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮಯವನ್ನು ನಿಗಧಿ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ದೂರದರ್ಶನವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಗ್ರಾಹಕರು ಹಲವರು ಹಲವು ರೀತಿಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಇಷ್ಟಪಟ್ಟಾಗಲೂ ಸಹ ಈ ಹಾಡುಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೇ ಅದರ ಭಾವ ಮತ್ತು ನಾದ-ಲಯ. ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ದೂರದರ್ಶನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಉದಯ ಟಿವಿ, ಚಂದನ, ಟಿವಿ, ಚಂದನ, ಕಸ್ತೂರಿ, ಕಾವೇರಿ, ಉದಯ ಟಿ.ವಿ ಮುಂತಾದ ಚಾನಲ್‌ಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವಾಗ ವಾರದಲ್ಲಿ ಸೋಮವಾರದಿಂದ ಶುಕ್ರವಾರದವರೆಗೆ ಕೆಲವು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಪ್ರಸಾರವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ ಈ ಟಿವಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಶನಿವಾರ ಎಸ್.ಪಿ.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ ನಡೆಸಿಕೊಡುವ 'ಎದೆತುಂಬಿ ಹಾಡುವೆನು', ಉದಯ ಟಿ.ವಿಯವರು ನಡೆಸಿಕೊಡುವ 'ಹಾಡು ಬಾ ಕೋಗಿಲೆ' ಟಿವಿ ೯ ನವರು ನಡೆಸಿಕೊಡುವ 'ಹಾಕು ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕು'. ಸುವರ್ಣ ಟಿವಿಯವರು ನಡೆಸಿಕೊಡುವ 'ಸ್ಟಾರ್ ಸಿಂಗರ್' ದಂಥ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಬಹುವ್ಯಾಪಕವಾದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಹಾಡುಗಳು ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ. ಆ ಹಾಡು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಭಾವ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಆಂಗಿತ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕೂಡ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಜನರು ಧಾರವಾಹಿ, ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಇಂಥ ರಿಯಾಲಿಟಿ ಷೋ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವಾಲುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಹಾಡಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು. ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಂತೆ ಕಂಡರೂ ಇದರ ಹಿಂದಿನ ಉದ್ದೇಶ ಜನರು ಹಾಡನ್ನ ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತಾರೆ ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಹಾಡು ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಜನರಿಗೆ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ. ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಗಮನಿಸಿರಬಹುದು. ಕೆಲವೊಂದು ರೋಗಿಗಳೀಗೆ, ಕೈದಿಗಳೀಗೆ ಈ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ಅವರ ಮನಸಿಕ ಕಾಯಿಲೆಯನ್ನು ವಾಸಿಮಾಡುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ತರಹದ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಗುಣಗಳಿರುವ ಮತ್ತು ಅಂಥವರಿಗೆ ಸಂಗೀತ/ಹಾಡು ಹೇಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಆ ಮಂಕಾಗಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದುದರ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದಿರುವ ಅನೇಕ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಸಹ ನಾವು

ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲವೊಂದು ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಹಾಡು ಇಡೀ ಆ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಜೀವಾಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಹಾಡು ಆ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಿಂದ ಆ ಪ್ರೇಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗಿ ಅವರು ಒಂದಾಗುವ ಪರಿಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಅಂತಃಕರಣದ ಭಾವ. ಆ ಭಾವ ಅದರ ಭಾವಕ್ಕೆ ತಟ್ಟಿದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೆ ನಾವು ಹಂಗು ಮತ್ತು ಗುಂಗು ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಆ ಹಂಗು ಮತ್ತು ಗುಂಗೇ ಒಂದು ನಾದಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಿ ತನ್ನ ಇರುವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಇರುವುದು ಕಾವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಹಾಗಾಗಿ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬೇಸರದ ನಿವಾರಣೆಯಿದೆ. ರೋಗ ನಿರೋಧಕ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ, ಭಾವವಿರೇಚನೆ ಗುಣವಿದೆ, ಚೈತನ್ಯ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಜೊತೆಗೆ ಹಾಡಿಗೊಂದು ಹಾಡು, ನಿಮ್ಮ ಮೆಚ್ಚಿನ ಗೀತೆಗಳು, ಸೂಪರ್ ಹಿಟ್ ಚಲನಚಿತ್ರಗೀತೆಗಳು, ಮಧುರಗೀತೆಗಳು, ಹೀಗೆ ನಾನಾ ವಿಧವಾದ ಗೀತೆಗಳ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ನಾವು ದೂರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ನವಮೌಖಿಕತೆ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಡಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಕೇಳುಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಕಾಲಾನಂತರದಲ್ಲಿ ಪರಿಕರಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗಿ ಕೇಳುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಪರಿಯನ್ನೇ ನಾವು ನವ ಮೌಖಿಕತೆ ಎಂದು ಕರೆದರೆ ಬಹುಶಃ ತಪ್ಪಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಇಂಥ ಪ್ರಭಾವಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ದಿನೇ ದಿನೇ ತನ್ನ ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಜನಪರವಾದ ಅನೇಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದರಿಂದ ಜನರಿಗೆ ಮತ್ತೆ ನಾವು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಕೇಳುವ ಭಾಗ್ಯ ಸಿಕ್ಕಿತಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಖುಷಿ ಜನರಲ್ಲಿದೆ. ಅದು ಇಂಥ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸಹ ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ.

## ೬.೨. ರೇಡಿಯೋ

ಸಿನಿಮಾ, ದೂರದರ್ಶನ, ಕಂಪ್ಯೂಟರ್, ಮೊಬೈಲ್ ನಂಥ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ನಡುವೆ ತನ್ನ ಇರುವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಸಹೃದಯರಿಗೆ ತನ್ನ ಇಂಪನ್ನು ರಸಧಾರೆಯಾಗಿ ಹರಿಸಿ ಜನರನ್ನು ತನ್ನತ್ತ ಮುಖಮಾಡುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದರೆ ರೇಡಿಯೋ (ಆಕಾಶವಾಣಿ) ಇದರ ಪರಿಧಿ ತುಂಬಾ ವಿಸ್ತಾರವಾದುದು. ಇದರ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಮಾಹಿತಿಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ರೇಡಿಯೋದಂಥ ಮಾಧ್ಯಮ ಕಾವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಂವಹನ ಪಾತಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರವಹಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಜನ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು, ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದುವರಿದಿದೆ ಮತ್ತು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಲಿದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಈ ಭಾಗದ ಚರ್ಚೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಸಂವಹನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹುವ್ಯಾಪಕವಾದ ಶ್ರೋತೃವರ್ಗವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ

ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಜನಾಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹಲವಾರು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ರೇಡಿಯೋ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖಿಯಾದ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕಥೆ, ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯ, ಚಿತ್ರಗೀತೆ, ಸಿನಿಮಾ, ಕೃಷಿರಂಗ, ಜಾನಪದ, ಮಹಿಳಾಪರ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು, ಕುಟುಂಬ ಯೋಜನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಏಡ್ಸ್, ವಾರ್ತೆಗಳು, ಪ್ರದೇಶ ಸಮಾಚಾರ, ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ, ಸಂದರ್ಶನ, ಹೀಗೆ ನೂರಾರು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಯಾದಿಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಆ ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಜನಪರವಾದಂಥವುಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅದರಲ್ಲೂ ಹಾಡುಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ರೇಡಿಯೋ ಹೇಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಉದ್ದೇಶ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡುವ ಮುಖ್ಯ ಧ್ಯೇಯ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರವಾಗುವ ಚಿತ್ರಗೀತೆಗಳು, ಭಾವಗೀತೆಗಳು, ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ, ತತ್ವಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು, ವಚನಗಳು, ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತ, ವಾಚನ, ಭಜನೆ ಹಾಡುಗಳು, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ, ಪಾರಿಜಾತ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಗವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ನವಮೌಖಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ರೇಡಿಯೋ ಪರಂಪರೆಯೊಳಗೆ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಕೇಳುಗ ಪಾತಳಿಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹಂದರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಎಫ್.ಎಮ್ ಸೇವೆಯಂತ ರೇಡಿಯೋ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳೇ ಆ ಕೇಳುಗಪಾತಳಿಯ ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದು ಉಚಿತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ರೇಡಿಯೋ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವವರ ಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಮುಖಿಯಾದಂಥ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಂತ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಿರೂಪಿಸುವವರ ಶೈಲಿ, ಮಾತಿನ ಧಾಟಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಕೂಡ ಮುಖ್ಯವಾದದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ರೇಡಿಯೋ ಬರೀ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆದಾಗ್ಯೂ ಇದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮರುಪ್ರಸಾರದ ವೈಖರಿ ಮೆಚ್ಚುವಂಥದ್ದು.

ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಕವಿ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬರೆಹದ ಮೂಲಕ ಕೇವಲ ಓದುಗ ವಲಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ತಲುಪಿಸಬಲ್ಲ. ಅದು ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ರೇಡಿಯೋ, ದೂರದರ್ಶನ, ಸಿನಿಮಾ, ಮೊಬೈಲ್ ನಂಥ ಸಮೂಹ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಓದುಗ ಮತ್ತು ಕೇಳುಗ ಅಂದರೆ ಅಕ್ಷರಸ್ಥ ಮತ್ತು ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರಿಗೆ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವ, ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಇದು ಇಂಥವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ಕವಿಯ ಮತ್ತು ಕವಿತೆಯ ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ವಿಶೇಷ. ಆಗ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರಿಗೂ ಸಹ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಕವಿಯು ಪರಿಚಿತವಾಗುವ ಬಗೆ ಸಮಾಜಮುಖಿಯಾದಂಥ ವಿಚಾರವೇ ಆಗಿದೆ.

ರೇಡಿಯೋದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಆಕಾಶವಾಣಿಯವರು ಹಾಕಿಕೊಂಡ ವೇಳಾಪಟ್ಟಿ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಸಾರವಾಗುವಂಥವು. ಆದರೂ ಕೂಡ ಜನರು ಆಯಾ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ತಮ್ಮ ಮಾನಸಿಕ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಬದಿಗಿರಿಸಿ ಕ್ಷಣವೊತ್ತಾದರೂ ಇಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯದ/ಹಾಡಿನ ಕಡೆಗೆ ಕಿವಿಗೊಡುವುದರಿಂದ ಅವನ ದಿನನಿತ್ಯದ ಭಾರವನ್ನೆಲ್ಲ ಹಗುರಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲ್ಲಿಕ್ಕೆ ತಾನು ಅಣಿಯಾಗುವುದರ ಹಿಂದೆ ಏನೋ ಚೈತನ್ಯಪರವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಾರವಾಗುವ ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಕೇಳುವುದು ವಿರಳವಾದರೂ ಹಾಡು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತೆರೆದಿರಿಸಿರುವ ಹಿಂದೆಯೂ ಆ ಕಾವ್ಯದ, ಕವಿತೆಯ ನಾದ-ಲಯಗಳ ಅಗಮ್ಯ ಪಾತ್ರವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದೆನಿಸುತ್ತದೆ. 'ಭಕ್ತಿಸುಧಾ', 'ಚಲನ ಚಿತ್ರಗೀತೆಗಳು', 'ಭಾವಗೀತೆಗಳು', 'ಭಜನೆ ಪದಗಳು', ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದಂಥ ಹಾಡು ಪ್ರಧಾನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಬಹುವ್ಯಾಪಕವಾದ ವಿಸ್ತಾರ ಮತ್ತು ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪಡೆದಂಥ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು. ಚಲನಚಿತ್ರಗೀತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ 'ನಿಮ್ಮ ಮೆಚ್ಚಿನ ಚಿತ್ರಗೀತೆಗಳು', 'ಅಭಿಲಾಷೆ', 'ಮಧುರಗೀತೆಗಳು' 'ಚಿತ್ರಹಾರ' ಹೀಗೆ ಹಲವು ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರವಾಗುತ್ತವೆ. ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಎಫ್ ಎಮ್ ನಂಥ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪ್ರಸಾರಕೇಂದ್ರಗಳ ಅದ್ದೂರಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಬರೀ ಹಾಡುಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡುತ್ತಿವೆ. ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಏನು? ಯಾಕೆ? ಹಾಡು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ ಯಾಕೆ? ಎಂದು ವಿಚಾರ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಬೆಂಗಳೂರು, ಬಾಂಬೆ, ಹೈದರಾಬಾದ್, ದೆಹಲಿಯಂಥ ಮಹಾನಗರಗಳಲ್ಲಿ ವಾಹನಗಳಲ್ಲಿ, ಬಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ, ಆಟೋಗಳಲ್ಲಿ ಎಫ್.ಎಮ್ ರೇಡಿಯೋಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿರುವುದು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಜನರ ಬಿಡುವಿಲ್ಲದ ಕಾರ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಸಮಯ ವ್ಯವದಾನಯುತವಾದುದರಿಂದ ಅವರಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಶಾಂತಿ ಮನೆಮಾಡಿದೆ. ಆದರೆ ಮಹಾನಗರಗಳ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಇರಿಸು-ಮುರಿಸು ಜಾಸ್ತಿ ಇರುವುದರಿಂದ ಕನಿಷ್ಠ ಅರ್ಧಗಂಟೆ ಪ್ರಯಾಣದಲ್ಲಾದರೂ ಅಥವಾ ಹ್ಯಾಂಡ್ ರೇಡಿಯೋಗಳ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ (ಬಿಜಿ) ಒತ್ತಡದ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ರೇಡಿಯೋ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡುವ ಚಿತ್ರಗೀತೆಗಳನ್ನು, ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನು, ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ, ಭಜನೆ ಪದಗಳನ್ನು ತಮತಮಗೆ ಇಷ್ಟವಾದದ್ದನ್ನು ಕೇಳಿ ಆನಂದಿಸುವ ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆ ಹಾಡು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮತ್ತು ಮೈಯನ್ನು ಹಗುರಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಭಾವ-ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಬೆಸೆಯುವ ತಂತ್ರ, ನಾದ-ಲಯಗಳ ಏರಿಳಿತದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅವನಲ್ಲಿದ್ದ ದುಗುಡವನ್ನು ದೂರ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಈ ರೇಡಿಯೋ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೋ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ/ಗಾಯಕ ತನ್ನ ಮಧುರ ಕಂಠದಿಂದ ಹಾಡಿ ಧ್ವನಿಸುರುಳಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಕಾಲತೀತವಾಗಿ ಬಳಸುವ ವಾಡಿಕೆ ಇಲ್ಲಿಯದು. ಮತ್ತು ಕೆಲವೊಂದು ಗಾಯಕ/ಗಾಯಕಿಯರ ಆಕಾಶವಾಣಿಗೆ ಕರೆಸಿ ಕೆಲವು ಕವಿಗಳ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು, ಚಿತ್ರಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಿಸುವುದನ್ನು ಸಹ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ರೇಡಿಯೋದಂಥ ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂದೋ ರಚಿತವಾದ ಕಾವ್ಯ, ಗೀತೆಗಳನ್ನು ನಿತ್ಯ ನೂತನವೆಂಬಂತೆ ಜನರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಕವಿಯನ್ನ ಜೀವಂತವಾಗಿರಿಸಿ ಸಮಾಜದಿಂದ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡುತ್ತ ನಿತ್ಯ ನೂತನವೆಂಬಂತೆ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಕವಿಯ ಭಾವನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಾರಣವಾಗುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಕವಿತೆಯ ಭಾವ, ಗೇಯ, ಲಯ, ಶೈಲಿ, ಗೀತಗುಣ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿ ಇಂಥ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಜನತೆಗೆ ನೀಡಿದ ಮಾರ್ಕೋನಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆ ಸಲ್ಲಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಕರ್ತವ್ಯ ಕೂಡ ಆಗಿದೆ. ಅಂಥ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿತ್ಯ ಚಲನಶೀಲತೆಯ ಗುಣವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೆನ್ನಬೇಕು. ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೊಬೈಲ್ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಆದ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಸರಣ ಕುರಿತು ಕೆಲವೊಂದು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ.

### ೬.೩. ಸಿನಿಮಾ(ಚಲನಚಿತ್ರ)

ಸಿನಿಮಾ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಸಮೂಹ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮ. ಇದು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವಷ್ಟೇ ಆಗಿತ್ತು. ಆನಂತರ ಇದು ಶ್ರವ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಮಾಧ್ಯಮವೆನಿಸಿತು. ಇದು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ. ಇಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದಂಥ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದ ಲ್ಯೂಮಿಯರ್ ಸಹೋದರರಿಗೆ ಇಡೀ ವಿಶ್ವವೇ ಕೃತಜ್ಞವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬರಿ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಜನಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗಿರಲಿಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯ. ಒಂದು ಕ್ಷಣ ರೋಮಾಂಚನವನ್ನು ಪಡೆದಿರಲಿಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯ. ಹೀಗೆ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮೂಕಿ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಬಂದವು. ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲದ ನಂತರ ಹೊಸರೀತಿಯ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಅಳವಡಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ವಾಕಿ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿ ಹೊರಬಂದವು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು-ಬಿಳುಪು ವರ್ಣದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದ ಚಿತ್ರಗಳು. ಆನಂತರ ವರ್ಣರಂಜಿತವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಮತ್ತಷ್ಟು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಬಂದವು.

ಆರಂಭದ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದ ಸಿನಿಮಾ ಆನಂತರದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆ, ಹಾಡು, ಸಂಗೀತ ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಳವಡಿಕೆಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ಸುಗಮ

ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಯಿತು. ಸಂಗೀತ ಹಾಡುಗಳಿರದಿದ್ದರೆ, ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಶೋಭೆಯಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಹಾಡುಗಳು ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಛಾಪಿಸಿಕೊಂಡವು.

ಇಂಥ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಿದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ, ಆಲೋಚಿಸಿದಾಗ ಆ ಹಾಡುಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ನಾದ-ಲಯಗಳ ಸಾರಥ್ಯವೇನು ಎಂದು ಯೋಚಿಸಿದಾಗ ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ವಿವರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಸಮುದಾಯ ಯಾವತ್ತೂ ಏನೋ ಒಂದನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಜನರಿಗೆ ಹಿತಕರವಾದದ್ದಾಗಿರಬೇಕು. ರಂಜನೀಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದಾಗಿತ್ತು. ರಂಜನೀಯವಾದಂಥ ಹಿತವನ್ನು ತಮ್ಮ ದಿನನಿತ್ಯದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡವರಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ನೋಡಿ ಆನಂದಪಡುತ್ತಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅದನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡುಗಳ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ ಆ ಹಾಡುಗಳು ನಮ್ಮ ಮನದಾಳದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳಬೇಕೆಂಬ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುತ್ತವೆ ಎಂಬುದರ ಜೊತೆಗೆ ಆ ಹಾಡುಗಳ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವೂ ಆಗಿದೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳಬೇಕೆಂಬ ಬಯಕೆ ಹೇಗೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಚಿಗುರುತ್ತದೆ ಎನ್ನಲಿಕ್ಕೆ 'ಸತ್ಯಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ' ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಹಾಡನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಕೇಳಿರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆ ಹಾಡನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒಳಗು ಮಾಡಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಹಾಡಿದ ಘಂಟಸಾಲರ ಕಂಚಿನಕಂಠದ ಧ್ವನಿ ಮಾಧುರ್ಯವೂ ನಮಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ಗಜ ಗಾಂಭೀರ್ಯದ ಎಂ.ಪಿ.ಶಂಕರ್ ಹಾಕುವ ಲಯಬದ್ಧವಾದ ಹೆಜ್ಜೆಯೂ ಸಹ ಆ ಹಾಡಿಗೆ ಮಾರ್ದವತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಈ ಹಾಡನ್ನು ಕೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ನೋಡಿ ಸವಿಯುವುದೇ ಒಂದು ರೋಮಾಂಚನ, ಸುಮ್ಮನೆ ಕೇಳಿದಾಗಲೂ ತಮಟೆಯ ಸದ್ದಿನೊಂದಿಗೆ ಹದವಾಗಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುವ ಈ ಹಾಡು ಒಂದೇ ಸಾರಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಜಾತ್ಯತೀತವಾದ ಮಾನವೀಯ ತತ್ವವೊಂದು ಈ ಹಾಡಲ್ಲಿ ಅಡಕಗೊಂಡಿರುವುದು ವಿಶೇಷ. ನಾವು ಬದುಕಿರುವ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟಿರುವ 'ಜಾತಿ' ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಈ ಹಾಡು ಯಾವಾಗಲೂ ಅಲುಗಾಡಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹುಣಸೂರು ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು ರಚಿಸಿದ ಆ ಹಾಡನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

"ಕುಲದಲ್ಲಿ ಕೀಳ್ಯಾವುದೋ ಹುಚ್ಚಪ್ಪ
ಮತದಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ಯಾವುದೋ
ಹುಟ್ಟೋ... ಸಾಯುವ... ಮನುಷ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ಮಧ್ಯ
ಕೀಳ್ಯಾವ್ದು... ಮೇಲ್ಯಾವುದೋ ||

ತಿಲಕ ಇಟ್ಟರೆ ಸ್ವರ್ಗವು ಸಿಗದು
ವಿಭೂತಿ ಬಳಿದರೆ ಕೈಲಾಸ ಬರದು
ಇಟ್ಟ ಗಂಧ... ಬೂದಿ... ನಾಮ
ಚಟ್ಟಕಟ್ಟಲು ನಿರ್ನಾಮ ||

ಶೈವರಿಗೆಲ್ಲಾ ಶಿವ ದೊಡ್ಡೋನು
ವೈಷ್ಣವರಿಗೆ ಹರಿ ಸರ್ವೋತ್ತಮನು
ಉತ್ತಮ ಮಧ್ಯಮ ಅಧಮರೆಲ್ಲರೂ
ಸತ್ತಮೇಲೆ ಸಮರಾಗ್ತಾರೋ ||

ತಲೆಗೊಂದು ರೀತಿ... ನೀತಿಯ... ಜಾತಿಯ...
ಹೇಳುವ ಜೋಗಿ... ಸಿದ್ಧರು... ಗುರುಗಳು
ಮಸಣದಲ್ಲಿ ಈ ವೀರಬಾಹುವ
ಕೈಯ ಮೇಲ್ಗಡೆ ಸಮರಾಗ್ತಾರೋ ||"[೧]

ಲಗು-ಲಯದ ಧಾಟಿ, ಆ ಧಾಟಿಯಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ನಾದ, ಹದವಾದ ಬೆರೆತ ತಮಟೆಯ ನಾದ ಸೇರಿ ಒಂದು ವಿಸ್ಮಯವಾದ ಅನುಭವ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಕುಲವನ್ನು ಮೀರಿ ಮನುಷ್ಯರಾಗಿ ಬದುಕಲು ಈ ಹಾಡು ಒತ್ತಾಯಿಸುವುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಈ ಹಾಡು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತನ್ನ ನಾದಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಆ ನಂತರದ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅನುಕರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತ ತನ್ನ ಮುಖ್ಯ ಧ್ಯೇಯದ ತತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ಆ ಹಾಡಿನ ನಾದ-ಲಯಗಳೇ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ತರಹದ ಅನೇಕ ಗೀತೆಗಳು ನಮಗೆ ಸಿನಿಮಾರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಆ ಹಾಡುಗಳು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂಥ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡೋಣ. ಹಣ್ಣೆಲೆ ಚಿಗುರಿದಾಗ (೧೯೬೯) ಚಲನಚಿತ್ರದ ಹಾಡನ್ನು ಬರೆದ ಆರ್.ಎನ್.ಜಯಗೋಪಾಲ್‌ರು,

"ಹೂವು ಚೆಲುವೆಲ್ಲಾ ನಂದೆಂದಿತು|
ಹೆಣ್ಣು ಹೂವ ಮುಡಿದು ಚೆಲುವೆ ತಾನೆಂದಿತು ||

ಕೋಗಿಲೆಯು ಗಾನದಲ್ಲಿ ನಾನೇ ದೊರೆಯೆಂದಿತು ||
ಕೊಳಲಿನ ದನಿ ವೀಣೆಯ ಖನಿ ಕೊರಳಲಿ ಇದೆಯೆಂತು?||
ಹೆಣ್ಣೂ ವೀಣೆ ಹಿಡಿದಾ ಶಾರದೆಯೆ ಹೆಣ್ಣೆಂದಿತ್ತು.

ನವಿಲೊಂದು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಮೊದಲೆಂದಿತು |
ಕೆದರುತೆ ಗರಿ ಕುಣಿಯುವ ಪರಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಸೊಂಪೆಂತು |

ಹೆಣ್ಣೂ ನಾಟ್ಯಧರಸಿ ಪಾರ್ವತಿಯೆ ಹೆಣ್ಣೆಂದೆಂತು |

ಮುಗಿಲೊಂದು ಬಾನಿನಲ್ಲಿ ತಾನೆ ಮಿಗಿಲೆಂದಿತು |
ನೀಡುವೆ ಮಳೆ ತೊಳೆಯುವ ಕೊಳೆ ಸಮನಾರೆನಗೆಂತು |
ಹೆಣ್ಣೂ ಪಾಪ ತೊಳೆವ ಸುರಗಂಗೆ ಹೆಣ್ಣೆಂದಿತು"[೨]

ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಸಹಜ ಬೆರಗುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಹೆಣ್ಣಿನ ವೈಚಿತ್ರವನ್ನು ಸುಂದರವಾದ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣೆದುಕೊಟ್ಟಿದೆ. ನಾದ-ಲಯದಲ್ಲಿ ಹರಿಯುವ ಈ ಹಾಡು ಕಾಲತೀತವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಅದೇ ರೀತಿ ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದ 'ಕಸ್ತೂರಿ ನಿವಾಸ' ಚಿತ್ರದ ಹಾಡು ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಚಿ.ಉದಯಶಂಕರ್ ಅವರು ಅದ್ಭುತ ಒಂದು ನಾದಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಆ ಹಾಡಿಗೆ ತುಂಬಿದ್ದಾರೆ.

"ಆಡಿಸಿ ನೋಡು ಬೀಳಿಸಿ ನೋಡು
ಉರುಳಿ ಹೋಗದು |
ಏನೇ ಬರಲೀ ಯಾರಿಗೂ ಸೋತು
ತಲೆಯ ಬಾಗದು |
ಎಂದಿಗೂ ನಾನು ಹೀಗೇ ಇರುವೆ ಎಂದು ನಗವುದು
ಹೀಗೆ ನಗುತಲಿರುವುದು

ಗುಡಿಸಲೆ ಆಗಲಿ ಅರಮನೆಯಾಗಲಿ
ಆಟ ನಿಲ್ಲದೂ |
ಹಿರಿಯರೆ ಇರಲಿ ಕಿರಿಯರೆ ಬರಲಿ
ಭೇದ ತೋರದೂ |
ಕಷ್ಟವೊ ಸುಖವೊ ಅಳಿಸದೆ ಆಡಿ
ತೂಗುತಿರುವುದು

ಮೈಯನೆ ಹಿಂಡಿ ನೊಂದರು ಕಬ್ಬು
ಸಿಹಿಯ ಕೊಡುವುದು |
ತೇಯುತಲಿದ್ದರು ಗಂಧದ ಪರಿಮಳ
ತುಂಬಿ ಬರುವುದು |
ತಾನೇ ಉರಿದರು ದೀಪವು ಮನೆಗೆ ಬೆಳಕ ತರುವುದು |
ದೀಪಾ ಬೆಳಕ ತರುವುದು

ಆಡಿಸುವಾತನ ಕೈಚಳಕದಲೀ
ಎಲ್ಲ ಅಡಗಿದೇ |

ಆತನ ಕರುಣೆಯ ಜೀವವ ತುಂಬಿ
ಕುಣಿಸಿ ನಲಿಸಿದೆ
ಆ ಕೈ ಸೋತರೆ ಬೊಂಬೆಯ ಕಥೆಯು
ಕೊನೆಯಾಗುವುದೇ"[೩]

ಈ ಹಾಡು ಬಹಳ ಸರಳವಾದ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಡಲಾದ ಸಂಗೀತವು ಸಹ ಈ ಗೀತೆಗೆ ಒಂದು ಮೆರಗನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ೧೯೭೨ರಲ್ಲಿ ತೆರೆಕಂಡ 'ಬಂಗಾರದ ಮನುಷ್ಯ' ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಹುಣಸೂರು ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರ ರಚನೆ ಗಮನಾರ್ಹ.

"ನಗುನಗುತಾ ನಲೀ ನಲೀ ಏನೇ ಆಗಲಿ |
ಎಲ್ಲಾ ದೇವನಾ ಕಲೆಯೆಂದೇ ನೀ ತಿಳಿ |
ಅದರಿಂದ ನೀ ಕಲಿ | ನಗು ನಗುತಾ ||
ಜಗವಿದು ಜಾಣ ಚೆಲುವಿನ ತಾಣ |
ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ರಸದೌತಣ | ನಗೆಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ರಸದೌತಣ |
ಲತೆಗಳು ಸುಳಿದಾಗ | ಹೂಗಳು ಬಿರಿದಾಗ | ನಗುನಗುತಾ ||
ತಾಯಿ ಒಡಲಿನ ಕುಡಿಯಾಗಿ ಜೀವನ
ಮೂಡಿ ಬಂದು ಚೇತನ | ತಾಳಲೆಂದು ಅನುದಿನ |
ಅವಳೆದೆ ಅನುರಾಗ | ಕುಡಿಯುತ ಬೆಳೆದಾಗ | ನಗುನಗುತಾ ||
ಗೆಳೆಯರ ಜೊತೆಯಲಿ ಕುಣಿಕುಣಿದು
ಬೆಳೆಯುವ ಸೊಬಗಿನ ಕಾಲವದು |
ಮುಂದೆ ಯೌವನ | ಮದುವೆ ಬಂಧನ |
ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಹೊಸ ಜೀವನ
ಜೊತೆಯರು ದೊರೆತಾಗ | ಮೈಮನ ಮರೆತಾಗ ||ನಗುನಗುತಾ||
ಏರುಪೇರಿನ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಜೀವನ |
ಸಾಗಿ ಮಾಗಿ ಹಿರಿತನ | ತಂದಿತಯ್ಯ ಮುದಿತನ |
ಅದರೊಳು ಹೊಸದಾದ | ರುಚಿಯಿದೆ ಸವಿ ನೋಡ ||ನಗುನಗುತಾ||[೪]

ಜೀವನದ ಬಗೆಗಿನ ಎಲ್ಲ ಮಗ್ಗಲುಗಳನ್ನು ಸುಗಮವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿದೆ. ಕಥೆಗೆ ಹೊಂದುವ ಹಾಗೆ ದಿ.ಚಿ.ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಅವರು ಹಾಡುಗಾರ ಭಾವತುಂಬಿ ಹಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಭಾವ ಜನರಲ್ಲಿ ಹಲವು ದಿನಗಳು ಉಳಿಯಲಿಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ೧೯೭೩ರಲ್ಲಿ ಬಂದ 'ಗಂಧದ ಗುಡಿ' ಚಿತ್ರವು ಬಹುವ್ಯಾಪಕವಾದ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಗಿಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಸಾರುವ ಈ ಚಿತ್ರ ಡಾ.ರಾಜ್‌ಕುಮಾರ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಆ ಹಾಡು ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಕೇಳಲು, ಕೇಳುವ ತವಕವನ್ನು ತುಂಬಿರುವಂಥದ್ದು. ಚಿ.ಉದಯಶಂಕರ್ ಈ ಗೀತೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ನಾವಾಡುವ ನುಡಿಯೆ ಕನ್ನಡ ನುಡಿ |
ಚಿನ್ನದ ನುಡಿ | ಸಿರಿಗನ್ನಡ ನುಡಿ |
ನಾವಿರುವ ತಾಣವೆ ಗಂಧದ ಗುಡಿ |
ಅಂದದ ಗುಡಿ | ಚಂದದ ಗುಡಿ |
ಶ್ರೀಗಂಧದ ಗುಡಿ |

ಹಸುರಿನ ಬನಸಿರಿಗೇ ಒಲಿದು |
ಸೌಂದರ್ಯ ಸರಸ್ವತಿ ಧರೆಗಿಳಿದು| ಆಹಹಾ ಓಹೋಹೋ |
ಹರಿಯುವ ನದಿಯಲಿ ಈಜಾಡಿ |
ಹೂಬನದಲಿ ನಲಿಯುತ ಓಲಾಡಿ |
ಚೆಲುವಿನ ಬಲೆಯ ಬೀಸಿದಳು |
ಈ ಗಂಧದ ಗುಡಿಯಲಿ ನೆಲೆಸಿದಳು |
ಇದು ಯಾರ ತಪಸಿನ ಫಲವೋ |
ಈ ಕಂಗಳು ಮಾಡಿದ ಪುಣ್ಯವೋ | ಅಹಹಾ ಓಹೊಹೋ|

ಚಿಮ್ಮುತ ಓಡಿವೆ ಜಿಂಕೆಗಳು |
ಕುಣಿದಾಡುತ ನಲಿದಿವೆ ನವಿಲುಗಳು | ಆಹಹಾ |
ಮುಗಿಲನು ಚುಂಬಿಸುವಾಸೆಯಲಿ |
ತೂಗಾಡುತ ನಿಂತ ಮರಗಳಲಿ |
ಹಾಡುತಿರೆ ಬಾನಾಡಿಗಳು
ಎದೆಯಲ್ಲಿ ಸಂತಸದಾ ಹೊನಲು
ಇದು ವನ್ಯಮೃಗಗಳ ಲೋಕವೋ |
ಈ ಭೂಮಿಗೆ ಇಳಿದ ನಾಕವೋ ಆಹಾಹಾ |"[೫]

ಈ ಹಾಡನ್ನು ಕೇಳಿದ ತಕ್ಷಣ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಗುಂಗಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿ ರಿಂಗಣಗುಡುತ್ತದೆ. ಭಾವವು ಸಹಜವಾದ ಮಾರ್ಧವತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ನಾದ ಸೊಂಪಾಗಿ ಇಂಪು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆ ಇಂಪು ಸದಾ ಮನಸಿನ್ನಾಳದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯೂರಿ ಆಗಾಗ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಹೊರಬರಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಸಹಜವಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಬಯಕೆಗಳು ಭಾವದೊಡನೆ ರೂಪುಪಡೆದು ಹಾಡಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದಾಗ ಅದರ ಯಾತನೆ ಕೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಹಿತವೆನಿಸಿದರೂ ಆ ನಾದದಿಂದ ಅದರ ಮತ್ತಷ್ಟು ಯಾತನೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಮನಸ್ಸು ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಯಾಕಾಗಿ ಎಂದರೆ ಆ ಯಾತನೆ ಸುಖಕರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅನುಭವಿಸಬೇಕು, ಅದರ ಹಂಗಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು, ಆ ನೋವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಮನಸ್ಸು ತವಕಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತ ಯಾತನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಹಾಡನ್ನು 'ಎಡಕಲ್ಲು ಗುಡ್ಡದ ಮೇಲೆ'(೧೯೭೩) ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಜಯನಾರಸಿಂಹ ರಚಿಸಿದ ಈ ಹಾಡನ್ನು ನೋಡಿ.

“ವಿರಹಾ ನೂರು ನೂರು ತರಹಾ ವಿರಹ ಪ್ರೇಮಕಾವ್ಯದ ಕಹಿಬರಹ
ಹರೆಯಹುಕ್ಕಿ ಕರೆವಹಕ್ಕಿ ವಿರಹ ಸಹಿಸೆ ಸಹಿಸೆ ತಾನೆಂದಿದೆ

ಭಾವಾಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲೋಲಕಲ್ಲೋಲ
ಪ್ರೇಮಾಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಏನೇನೋ ಕೋಲಾಹಲ
ಭೃಂಗಸಂಗ ಬಯಸಿ ಹೂವು
ಮನದಿ ಬಾಡಿ ಬಾಡಿ ತಾನೊಂದಿದೆ

ಗಂಧರ್ವಲೋಕದಲ್ಲಿ ರೋಮಾಂಚ ರಾತ್ರಿ
ಮಧುಚಂದ್ರ ಮಂಚದಲ್ಲಿ ರಸಹೀನ ರಾತ್ರಿ
ಮಧುರ ಮನದ ಆಸೆ ಚಿಗುರ
ಚಿವುಟಿ ಚಿವುಟಿ ಜೀವ ನೋವಾಗಿದೆ.“[೬]

ಹಾಗೆ ಸುಖವಾದ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಮುನಿಸು ಬಂದಾಗ ಗಂಡ-ಹೆಂಡರ ನಡುವಿನ ಬಂಧನದ ಬಾಂಧವ್ಯ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ನೋವನ್ನು ಕವಿಯಾದ ಎಂ.ಎಸ್.ವ್ಯಾಸರಾವ್ ಬಹು ಸೊಗಸಾಗಿ ಬಂಧಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಚಿತ್ರ : ಶುಭಮಂಗಳ(೧೯೭೫)

“ಸೂರ್ಯಂಗು ಚಂದ್ರಂಗೂ ಬಂದಾರೆ ಮುನಿಸು
ನಗ್ತಾದ ಭೂತಾಯಿ ಮನಸು

ರಾಜಂಗೂ ರಾಣೀಗೂ ಮುರಿದೋದ್ರೆ ಮನಸು
ಅರಮನ್ಯಾಗೆ ಏನೈತಿ ಸೊಗಸು

ಮನೆತುಂಬ ಅರಿದೈತೆ ಕೆನೆಹಾಲು ಮೊಸರು
ಎದೆಯಾಗೆ ಬೆರೆತೈತೆ ಬ್ಯಾಸರದ ಉಸಿರು
ಗುಡಿಯಾಗೆ ಬೆಳಗೈತೆ ತುಪ್ಪಾದ ದೀಪ
ನುಡಿಯಾಗೆ ನಡೆಯಾಗೆ ಸಿಡಿದೈತೆ ಕ್ಯಾಪ

ಬೆಳದಿಂಗಳು ಚೆಲ್ಲೈತಿ ಅಂಗಳದಾ ಒಳಗೆ
ಕರಿಮೋಡ ಮುಸಗೈತೆ ಮನಸಿನಾ ಒಳಗೆ
ಬಯಲಾಗೆ ತುಳಕೈತೆ ಅರುಸದಾ ಹೊನಲು
ಪ್ರೀತಿಯ ತೇರಿಗೆ ಬಡಿದೈತೆ ಸಿಡಿಲು

ಮುಂಬಾಗಿಲ ರಂಗೋಲಿ ಮನಗೈತೆ ಆಯಾಗಿ
ಕಿರುನಗೆಯ ಮುಖವೆಲ್ಲ ಮುದುಡೈತೆ ಸೊರಗೀ
ಆನಂದ ಸಂತೋಷ ಈ ಮನೆಗೆ ಬರಲೀ
ಬೇಡುವೆನು ಕೈಮುಗಿದು ಆ ನನ್ನ ಸಿವನ”[೭]

ಹಾಗೆ ಚಿ.ಉದಯಶಂಕರ್ ರವರು 'ಎರಡು ಕನಸು'(೧೯೭೪) ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ರಚಿಸಿದ ಗೀತೆಯಾದ 'ಎಂದೆಂದೂ ನಿನ್ನನು ಮರೆತು ಬದುಕಿರಲಾರೆ', ಅವರೇ 'ದೇವರಕಣ್ಣು' ಚಿತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ರಚಿಸಿದ ಹಾಡು 'ನಿನ್ನ ನೀನು ಮರೆತರೇನು ಸುಖವಿದೆ' ಆಗಲಿ ವಿಜಯನಾರಸಿಂಹ 'ಬೆಸುಗೆ' (೧೯೭೬)ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ರಚಿಸಿದ ಗೀತೆಯಾದ 'ವಸಂತ ಬರೆದನು ಒಲವಿನ ಓಲೆ'ಯಾಗಲಿ, 'ಸೊಸೆ ತಂದ ಸೌಭಾಗ್ಯ' (೧೯೭೭)ಕ್ಕಾಗಿ ಆರ್ .ಎನ್ .ಜಯಗೋಪಾಲ ರಚಿಸಿದ 'ರವಿವರ್ಮನ ಕುಂಚದ ಕಲೆ ಬಲೆ ಸಾಕಾರವೋ' 'ಪರಸಂಗದ ಗೆಂಡೆತಿಮ್ಮ' ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ (೧೯೭೮) ದೊಡ್ಡರಂಗೇಗೌಡ ರಚಿಸಿದ 'ನೋಟದಾಗೆ ನಗೆಯ ಮೀಟಿ | ಮೋಜಿನಾಗೆ ಎಲ್ಲೆಯ ದಾಟಿ' ಹಾಡಾಗಲಿ, ಅವರೇ 'ಆಲೆಮನೆ' (೧೯೮೧) ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ರಚಿಸಿದ 'ನಮ್ಮೂರ ಮಂದಾರ ಹೂವೆ | ನನ್ನೊಲುಮೆ ಬಾಂದಣದ ಚೆಲುವೆ |' 'ಅಮೃತ ವರ್ಷಿಣಿ, ಚಿತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಕೆ.ಕಲ್ಯಾಣ ರಚಿಸಿದ 'ತುಂತುರು... ಅಲ್ಲಿ ನೀರ ಹಾಡು | ಕಂಪನ... ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಹಾಡು|' ಸ್ಪರ್ಶ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಇಟಗಿ ಈರಣ್ಣ ರಚಿಸಿದ 'ಚೆಂದಕ್ಕಿಂತ ಚೆಂದ... ನೀನೇ ಸುಂದರ | ನಿನ್ನ ನೋಡ ಬಂದ... ಬಾನ ಚಂದಿರ' ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಹಾಡುಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲ ಸರ್ವಕಾಲಿಕವಾದಂಥ ಹಾಡುಗಳಾಗಿ ನಮ್ಮ ಮನದಾಳದಲ್ಲಿ ನೆಲೆನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಆಹ್ಲಾದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾರ ಇಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಆ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಏನಾದರೂ ಇರಬೇಕಲ್ಲವೇ? ಆ ಏನಾದರೂ ಇರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೇ ನಾದ-ಲಯ ಎನ್ನುವಂಥವು. ನೋಡಿ ಜಗತ್ತಿನ ಯಾವುದೇ ಚಿತ್ರಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ನಾದ-ಲಯಗಳ ಪಾತ್ರ ಅಗಾಧವಾಗಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಚೇತನಗಳಿಗೆ ದಾರಿದೀಪವಾಗಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಒಂದು ಮಧುರವಾದ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಹಾಡು ಇಡೀ ಸಿನಿಮಾದ ಭಾವವಾಗಿ, ಇಡೀ ಕಥೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಭಾವವನ್ನು, ಧಾಟಿಯನ್ನು ಆ ಕವಿತೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ತೆರೆಕಂಡ 'ಮುಂಗಾರು ಮಳೆ' ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಹಾಡನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರ 'ಮುಂಗಾರು ಮಳೆ' ರಚನೆಕಾರ ಜಯಂತ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ.

"ಅನಿಸುತಿದೆ ಯಾಕೋ ಇಂದು
ನೀನೇನೇ ನನ್ನವಳೆಂದು
ಮಾಯದಾ ಲೋಕದಿಂದ
ನನಗಾಗೇ ಬಂದವಳೆಂದು
ಆಹಾ | ಎಂಥ ಮಧುರ ಯಾತನೆ
ಕೊಲ್ಲು ಹುಡುಗಿ ಒಮ್ಮೆ ನನ್ನ ಹಾಗೇ ಸುಮ್ಮನೆ

ಸುರಿಯುವ ಸೋನೆಯು ಸೂಸಿದೆ ನಿನ್ನದೆ ಪರಿಮಳ
ಇನ್ನಾದ ಕನಸಿಗೂ ನೀನು ಹೋದರೆ ತಳಮಳ

ಪೂರ್ಣಚಂದಿರ ರಜಾ ಹಾಕಿದ
ನಿನ್ನಯ ಮೊಗವನು ಕಂಡಕ್ಷಣ
ನಾ ಖೈದಿ ನೀನೇ ಸೆರೆಮನೆ
ತಪ್ಪಿ ನನ್ನ ಅಪ್ಪಿಕೋ ಒಮ್ಮೆ ಹಾಗೆ ಸುಮ್ಮನೆ...

ತುಟಿಗಳಾ ಹೂವಲಿ ಆಡದ ಮಾತಿನ ಸಿಹಿ ಇದೆ
ಮನಸಿನ ಪುಟದಲಿ ಕೇವಲ ನಿನ್ನದೆ ಸಹಿ ಇದೆ
ಹಣೆಯಲಿ ಬರೆಯದ ನಿನ್ನಯ ಹೆಸರನು
ಹೃದಯದಿ ನಾನೇ ಕೊರೆದಿರುವೆ
ನಿನಗುಂಟೆ ಇದರ ಕಲ್ಪನೆ
ನನ್ನ ಹೆಸರ ಕೂಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಹಾಗೆ ಸುಮ್ಮನೆ"[೧೧]

ಇಂಥ ಹಾಡುಗಳ ಮೂಲಕ ಸಿನಿಮಾ ಜಗತ್ತು ಇಂದು ಮತ್ತಷ್ಟು ತನ್ನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕೇವಲ ಹಾಡಾಗಿ ಕೇಳಿದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಏನು ಸಿಗಲಾರದು. ಅದಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಬೆರೆಸಿ ಕೇಳಿದಾಗ ಅದರಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ನಾದ-ಭಾವ ನಮಗೆ ಸರ್ವಕಾಲೀಕವಾದ ಹಾಡಾಗಿ ಮನದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಜೀವಕ್ಕೆ ಚೇತನ ತುಂಬುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಸಿನಿಮಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜೀವನ ಪ್ರೀತಿ, ದುಃಖ, ಸ್ವರ್ಗ-ನರಕ, ಬೇಕು-ಬೇಡ, ಸುಖ-ಶಾಂತಿ-ನೆಮ್ಮದಿ ಜೊತೆಗೆ ಮನರಂಜನೆ ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಡುವ ಸಿನಿಮಾ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಹಾಡುಗಳು ಬಹಳ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಆ ಹಾಡುಗಳು ಹೇಗೆ ಇದ್ದರೂ ಜನರೂ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದಲ್ಲ. ಜನರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಹುಕಾಲ ಉಳಿಯಬಲ್ಲಂಥ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಸಿನಿಮಾದವರು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದ ಜನರ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂಧಿಸುವ (ಕೆಲವೊಂದು ಹಾಡುಗಳು ಸ್ಪಂದಿಸದೇ ಇರಬಹುದು) ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಹಾಡುಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂಥ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಜೀವಾಳವೆಂಬಂತೆ ಗಾಯಕರು ಅದಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಟ್ಯೂನ್ ಹಾಕಿ ಅದನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಇಂಪಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಿ.ಆರ್.ಛಾಯಾ, ಪಿ.ಸುಶೀಲ, ಎಸ್.ಪಿ. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ, ಎಲ್.ಎನ್.ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಸಂಗೀತ ಕಟ್ಟಿ, ಜಯಶ್ರೀ, ಘಂಟಸಾಲ, ಪಿ.ಕಾಳಿಂಗರಾವ್, ಸಿ.ಅಶ್ವತ್, ಮೈಸೂರು ಅನಂತಸ್ವಾಮಿ, ರಾಜ್ ಕುಮಾರ್, ಏಸುದಾಸ, ಮಂಜುಳ ಗುರುರಾಜ್, ಸುಮಿತ್ರ, ಸುಲೋಚನ ಮುಂತಾದ ಗಾಯಕರು ಹಾಡಿರುವ ಹಾಡುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಇವರ ಕಂಠ ಮಾಧುರ್ಯವೂ ಆ ಕವಿತೆಯ ನಾದ-ಲಯಗಳಿಗೆ ಜೀವ ತುಂಬಿರಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಕೆಲವರು ಅವರವರ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾಗುವವರ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಅವರು ಇಷ್ಟಪಟ್ಟು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ

ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅವರವರ ಮಿತಿಯೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಮನಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ನಾದ (ಹಾಡು) ಯಾವುದು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ರಚಿಸಬೇಕು. ಯಾರ ಹತ್ತಿರ ಹಾಡಿಸಬೇಕು. ಈ ರೀತಿಯ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಮೀರಿ ಆ ಹಾಡು ಇನ್ನೊಂದರ ಭಾವಕ್ಕೆ ಮಿಳಿತವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದರ ಭಾವ ನಾದ-ಲಯಗಳೇ ಕಾರಣಗಳಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ.

## ೬.೪. ಧ್ವನಿಸುರುಳಿ

ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಎಂದರೆ ಜನಪ್ರಿಯವಾದವುಗಳು; ಮತ್ತು ಅವುಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದೇ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಾಗಿ ಮತ್ತು ಹಣಗಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಈ ಧ್ವನಿಸುರುಳಿ (ಕ್ಯಾಸೆಟ್ /ಸಿ.ಡಿ) ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಒಂದು. ಧ್ವನಿಸುರುಳಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಕೆಲವೊಂದು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಧ್ವನಿಸುರುಳಿ ಎಂದ ತಕ್ಷಣ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವುದು 'ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ರಚನೆಯಾದ ಒಂದು ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾನಿಕ್ ಮಾಧ್ಯಮ'. ಕಥೆ, ಹರಿಕಥೆ, ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯ, ಹಾಡುಗಳು ಯಾವುದೇ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ಸೆರೆ ಹಿಡಿದು ಆನಂತರ ಕೇಳಬಹುದು, ಕೇಳಿಸಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡುಗಾರರಿಂದ ರೆಕಾರ್ಡಿಂಗ್ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಆನಂತರ ಆ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಕೇಳಿಸಬೇಕು ಮತ್ತು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲದಿಂದ ಮಾಡಿದಂಥವು. ಬಹುಕಾಲ ಆ ಹಾಡುಗಳು ಜನರ ನಾಲಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಉಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಲಿ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಧ್ವನಿಸುರುಳಿ ಮಾಧ್ಯಮ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಜೊತೆಗೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಹೊಂದಿ ಇಂದು ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದು ಎಲ್ಲ ಜನರ ಮನೋಧರ್ಮದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಬದಲಾಗಿದೆ ಎಂದುಕೊಂಡರೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿದವರು ಹಲವು ಜನಸಮುದಾಯದವರೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಇನ್ನೂ ಎಷ್ಟೋ ಜನರಿಗೆ ಇದು ಇಂದಿಗೂ ಸಿಗದೇ ಇರುವುದು ದುರಾದೃಷ್ಟವೇ ಸರಿ. ಆದರೂ ಅದರ ಭರಾಟೆಯನ್ನು ನಾವು ಇಂದು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ನೋಡಬಹುದು ಕೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಧ್ವನಿಸುರುಳಿಯಂಥ ಪ್ರಭಾವಿ ಮಾಧ್ಯಮ ಬಂದದ್ದು ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಯಾದರೂ ಅದರ ಕಾರ್ಯವೈಖರಿ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಇದು ಕೇವಲ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರದೇ; ಜನರ ಬದುಕಿನ ಹಲವಾರು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ನೆಮ್ಮದಿಯನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸುವ, ಅವರನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸುವ

ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಒಂದಂಗವಾಗಿ ಈ ಮಾಧ್ಯಮ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರು ದಿನವಿಡೀ ದುಡಿದು ವಿಶ್ರಾಂತಿಗಾಗಿ ಮನೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಅವರ ದಣಿವಿನ ನಿವಾರಣೆಗೆ ಇಲ್ಲವೆ ದುಡಿತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇಸರ ಬರಬಾರದು ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಆಯಾಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಮಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ ಹಾಡಿನ ಕ್ಯಾಸೆಟ್‌ನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕ ತಾವು ತಮ್ಮ ದುಡಿತದ ಬೇಸರವನ್ನು, ದುಡಿತವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಮನದಾಳದ ಒಳಗಿನ ಚಿಂತೆಯನ್ನು ದೂರಗೊಳಿಸಿ ಅವರ ಮನಶ್ಯಾಂತಿಗೆ ಒಂದಷ್ಟು ಮುದನೀಡುತ್ತದೆ. ನಾವು ಪರಂಪರೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ವೀಕ್ಷಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ನಮ್ಮದು ಕೇಳುಗ (ಸಂಸ್ಕೃತಿ) ಪರಂಪರೆ ಎನ್ನುವ ಮಾಹಿತಿ ಗೊತ್ತಿರುವ ವಿಚಾರವೇ ಆಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾಲ ಬದಲಾದಂತೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಆವಿಷ್ಕಾರ ಹೊಂದಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ವರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿವೆ. ಇಂಥವನ್ನು ನಾವು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ನವಮೌಖಿಕತೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಅಂದು ಬಾಯಿಂದ ಬಾಯಿಗೆ ಹರಿದು ಬಂದರೆ ಇಂದು ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಆ ಹಾಡುಗಳು ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಬರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ 'ನವಮೌಖಿಕತೆ' ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಸೂಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಜಾಗತೀಕರಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಸಮುದಾಯಗಳು ಹಲವಾರು ಕೆಲಸಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಬಿಡುವಿಲ್ಲದಂತೆ ಆಗಿದೆ. ಪುರಾಣ, ಪ್ರವಚನ, ಹರಿಕತೆ, ಗಮಕದಂಥಹ ಸಮೂಹ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಇದ್ದಾಗಲೂ ಸಹ ಅವರ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುರುಳಿ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಬೆನ್ನುಬೀಳುವುದು ಸಹಜವಾದ ಸಂಗತಿ. ಜೊತೆಗೆ ಬದುಕನ್ನು ಆ ಮೂಲಕ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲವೂ ಕೂಡ.

ಈ ಧ್ವನಿಸುರುಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗಗೀತೆ, ಭಕ್ತಿಗೀತೆ, ನಾಟಕ, ಹರಿಕತೆ, ಪ್ರವಚನ, ಕಥೆ, ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡುಗಳು, ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳು, ತ್ರಿಪದಿಗಳು, ದಾಸರ ಪದಗಳು, ವಚನಗಳು, ಕೀರ್ತನೆಗಳು, ತತ್ವಪದಳು, ಲಾವಣಿ ಹಾಡುಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಓದು ಕಲಿತವರಿಗೆ 'ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗಂಧ' ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಇಂಥ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬಂದ ಮೇಲೆ ಆ ಸುಗಂಧ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಲುಪಿದಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರೂ ಸಹ ಇಂಥ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ತಮಗಿಷ್ಟವಾದ ಹಾಡನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಆದಾಗ್ಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ? ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಿರಾಕರಣೆಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಹೋಗಬಹುದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಿರಾಕರಣೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂದಾಗ ಸ್ವಲ್ಪ ಗೊಂದಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಡುಗಾರ ಆಯ್ಕೆ

ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಯಾವ ಪದ್ಯವನ್ನು ಕೈ ಬಿಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಸ್ಯೆಯೆನಿಸಿದರೂ ಕೇಳುಗರನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಆಯ್ಕೆ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸಹಜವಾದ ನಾದ-ಲಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಿಸಿದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನೀವು ಈ ಕಾವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಧ್ವನಿಸುರುಳಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಶರೀಫರ ಗೀತೆಗಳು, ದಾಸರಪದಗಳು, ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನಗಳು, ಭಾವಸಂಗಮ, ಪಾಂಚಜನ್ಯ, ನಾದಲಹರಿ, ಮಧುರಗೀತೆಗಳು, ತತ್ವಪದಗಳು, ರಾಗಮಾಲಿಕೆ, ಕಾಜಾಣ, ಎದೆ ತುಂಬಿ ಹಾಡುವೆ, ಮರೆಯದ ಹಾಡುಗಳು, ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆ ಮುಂತಾದ ಸಾವಿರಾರು ಧ್ವನಿಸುರುಳಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಧ್ವನಿಸುರುಳಿ ಮಾಡುವಾಗ ಇಲ್ಲವೆ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಕವಿಯ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಾಗ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕವಿಯ ಸಾಲು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿ ಹಾಡುಗಾರ ಅಥವಾ ಸಂಯೋಜಕ ಬೇರೆಯ ಸಾಲು ಸೇರಿಸಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಮಗೆ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಕವಿತೆಗೆ ನಿಜವಾದ ಭಾವಕ್ಕೆ ಅಪಚಾರ ಮಾಡಿದಂತೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಅದನ್ನು ಕೇಳುಗರು ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡಾಗಲೂ ಸಹ ಅದೇ ಟ್ಯೂನ್ ತಲೆಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನೆ ಹಾಡಿದನೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬಿಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮಮತಿ ಸಾಹಿತಜ್ಞನಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ಷಣ ನಿಂತು ಆಲೋಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಟರಾಜ್ ಹುಳಿಯಾರ ಅವರು 'ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸುಗಮಸಾಹಿತ್ಯ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಹೊಸಸಾಲು ಸಲೀಸಾಗಿ ನನ್ನ ಬಾಯಿಗೆ ಬಂದದ್ದು ಹಾಡಿನ ಟ್ಯೂನ್ ತಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದ ಎಂದು ಆನಂತರ ಹೊಳೆಯಿತು. ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಟ್ಯೂನ್ ಇದ್ದರೆ, (ನಾದ ಇದ್ದರೆ) ಯಾವ ಪದವಾದರೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದಾಯಿತು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಯಾವ ಕವಿಯೂ ಕ್ಯಾಸೆಟ್‌ಗಾಗಿ ಬರೆದ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲ. ಈ ಹಾಡಿಗೇ ಈ ಪಾಡಾದರೆ ಕವನಕ್ಕೆ ರಾಗ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ನಡೆಯ ಲಯದ, ಗತಿಯ ಸ್ವರ ಸಂಯೋಜನೆ, ವಿಸ್ತರಣೆ, ಮೊಟಕಗಳು ನೆನಪಿಗೆ ಬರಬಹುದು. ಅದು ಶುದ್ಧ ಸಂಗೀತ. ಅದೇ ರೂಪವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ತತ್ವಪದಗಳ ಗಾಯನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವಂಥದ್ದೆ. ಆದರೆ ತತ್ವದಪಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲರ ಆಸ್ವಾದನೆಗೆ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ದಕ್ಕುವಂತೆ ಸಂಗೀತ ಸಂಯೋಜಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಸಿ.ಅಶ್ವತ್ ಅವರು. ಅದು ಬಹುಜನರ ಇಷ್ಟವಾದ ಧಾಟಿಯಾಗಿಯೇ ಇಂದಿಗೂ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿವೆ. ಶಿಶುನಾಳ ಶರೀಫರ ಪದಗಳನ್ನು ಅವರು ಹಾಡಿದ ಶೈಲಿ, ಧಾಟಿ ಅದೊಂದು ಮೈಲಿಗಲ್ಲಾಗಿದೆ. ಅವರ ಕಂಠಸಿರಿಗೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಜನಪದ ಗಾಯಕರ ಕಂಠದ ಬೀಸು, ವಿಸ್ತಾರ, ಏರಿಳಿತಗಳ ಗುಣಮೌಲ್ಯವಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಜನಪದರ ಸೊಗಡೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೊಸ ಸೆಳೆತ ತಂದಿತ್ತೆನ್ನಬಹುದು. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವನಗಳ

ರೂಪ, ರೀತಿ, ಸತ್ವ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯ, ದಟ್ಟವರ್ಣನೆ, ರೂಪಕ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗಿರುವ ಕವನಗಳಂತೆ ಸರಳ ಮಾತುಗಳ ಇದು ಕವನವೇ? ಸಂದೇಶ ಎಂದು ಕೆಲವರಿಗೆ ಅನಿಸಿದ ಕವನಗಳೂ ಇವೆ. ಅಂಥ ಕವನಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾವಗೀತೆಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆ ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಅಶ್ವತ್ ಅವರು ಗೀಗೀ ಪದದಂಥ ಮಟ್ಟನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಗುಡಿ, ಚರ್ಚು ಮಸೀದಿ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಬನ್ನಿ', 'ನೂರು ದೇವರನ್ನೆಲ್ಲ ನೂಕಾಚೆ ದೂರ' ದಂತ ಕವನಗಳಿಗೂ ಜನಪದ ಧಾಟಿ ಇದೆ. ಸಂದೇಶವನ್ನು ಜನಮತಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿಸುವ ತಲುಪಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಬಗೆಯ ಸ್ವರಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ನೀ ಹೀಂಗ ನೋಡಬ್ಯಾಡ ನನ್ನ' ಕವನದ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷಾದ, ನೋವು ಅತಿರೇಕವಾಗದೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಆಂತರಿಕ ಶ್ರುತಿಯಾಗಿ ಹರಿಯುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ರಾಗವನ್ನು ಅಥವಾ ರಾಗದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವುದರಿಂದ ಈ ಸಾಧನೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟುಮಾಡುವ, ಅನುಭವ ವಿಶೇಷ ನೀಡುವ, ಕಾವ್ಯ ಭಾಗ ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸುವ ಕವಿಯ ಆಶಯ ಪೂರೈಸುವ ಅಂಶಗಳು ಯಾವುವು ಎನ್ನುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಹಾಡುಗಾರರ ಗಮನಹರಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕವಿಯ ಮೂಲ ಧಾಟಿಯಲ್ಲೇ ಹಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಮನೋಧರ್ಮದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಸಾಲುಗಳ ಧಾಟಿ ಅದಲು-ಬದಲು ಆಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು,

ಇನ್ನು ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ- ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಮುಖ್ಯ ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ. ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಗಾಯಕ ಸಂಗೀತ ಬಲ್ಲ ಕಾವ್ಯ ರಸಿಕ. ಆತ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಓದಿ ತಾನು ಪಡೆದ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಂಗೀತದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿರುವ ಗೇಯ ಗುಣವನ್ನು ಈ ಪರಿಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕವಿತೆಯ ಅಂತರಾರ್ಥವನ್ನು ಭಾವ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು ಒಂದು ಬಗೆಯ ವಿಲಕ್ಷಣ ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಮಧುರವಾದ, ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿಷ್ಠವಾದ ಗಾಯನ ಪದ್ಧತಿಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ಉಣಬಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹರಳುಗಟ್ಟಿದ ಕವಿತೆಯ ಇಡೀ ಅನುಭವ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಅರ್ಥ ವಿಸ್ತಾರಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ, ಸಂಗೀತವೇ ಹೊರತು ಸಂಗೀತದ ರಚನೆಗೆ ಕಾವ್ಯ ಹೊಂದಿಸುವುದೋ, ತಿರುವುಚುದೋ ಅಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ರಾಗಕ್ಕೆ ಕವನವನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವ ಬದಲು, ಕವನದ ಪದ್ಯಭಾಗ, ಚರಣಗಳ ಪ್ರತಿಮೆ, ಭಾವ, ವ್ಯಕ್ತ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂಥ ಸ್ವರ ಸಂಚಾರಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಬೇಕೆಂದು ಸುಗಮಸಂಗೀತದ ಸುರಿತ ಹಾಡುಗಾರರ ಅಭಿಮತವಾಗಿದೆ. ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಕವನದ ಒಂದು ಪದ ಇಡೀ ಭಾವವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವಂತೆ, ಸ್ಫೋಟಿಸುವಂತೆ ಇರಬಹುದು. ಆಗ ಆ ಪದದ ಮೇಲೆ ನೀಡುವ ಒತ್ತಿನ ರೀತಿಯೂ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕವಿಗಳ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸುಗಮ

ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲ ಭಾವಕ್ಕೆ ಮಾನ್ಯತೆ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಕವಿ ಭಾವನೆಗೆ ದಕ್ಕೆ ಬರುವ ಹಾಗೆ ಹಾಡಲೇಬಾರದು. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ನಮಗೆ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಮೂಲಭಾವವನ್ನು (ಕವಿತೆಯ ನಾದಾಂಶವನ್ನು) ಬಿಟ್ಟು ಹಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸೇ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕುವೆಂಪು, ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್, ಅಡಿಗರ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಕೆಲವೊಂದು ಸ್ವರ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಅಗತ್ಯಬಿದ್ದಲ್ಲಿ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಅಂತಕಡೆ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನೋ ಧಾಟಿಯನ್ನೋ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ವತಂತ್ರ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಾಡುಗಾರರಾದ ಹುಕ್ಕೇರಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರು 'ಹಾಡುಕಟ್ಟುವವ ನಾಡು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ' ಎಂದು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಾಂಶವಿದೆ. ಹುಕ್ಕೇರಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಆಂದೋಲನದಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಊರಿಂದೂರಿಗೆ ಹೋಗಿ ಜನರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗುವಂತೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುವಂತ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಹಾಡಿದರು. ಅವರ ಹಾಡುಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಅನೇಕ ಹುಡುಗರು ಸ್ವತಂತ್ರ ಆಂದೋಲನದಲ್ಲಿ ಧುಮುಕಿರುವುದು ಇತಿಹಾಸ. ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಯಾಕೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎಂದರೆ ಹುಕ್ಕೇರಿ ಬಾಳಪ್ಪ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಜನರ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನಾಟುವಂತಹ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು. ಕವಿತೆಗಳಿಗೆ ಲಯವನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ಕವಿತೆಯ ಆಶಯ ಮುಕ್ಕಾಗದಂತೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ ಅವರು ಜನಮನವನ್ನು ತಟ್ಟಿದರು. ಅದರಿಂದ ನಿಶ್ಚಿತ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರು. ಬಾಳಪ್ಪನವರು ತಾವು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿದಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಕ್ಕೇರಿ ಬಾಳಪ್ಪ ಕರ್ನಾಟಕ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಆದ್ಯ ಪುರುಷರೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಅವುಗಳನ್ನು ಅವರು 'ಭಾವ ಸಂಗೀತ'ವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು.

ನಂತರ ಸಿ.ಅಶ್ವತ್ಥ್, ಮೈಸೂರು ಅನಂತಸ್ವಾಮಿ, ಪಿ.ಕಾಳಿಂಗರಾವ್, ಯಶವಂತ ಹಳಿಬಂಡಿ, ರತ್ನಮಾಲ ಪ್ರಕಾಶ್, ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಎ.ಆರ್.ಅಚ್ಚುತ, ಗರ್ತಿಕೆರೆ ರಾಘಣ್ಣ, ಶಶಿಧರ ಕೋಟೆ, ಮಾಲತಿ ಶರ್ಮ, ಎಂ.ಡಿ.ಪಲ್ಲವಿ ಕೆ.ಯುವರಾಜ್, ಪುಷ್ಪ ಜಗದೀಶ್, ಕಸ್ತೂರಿ ಶಂಕರ್, ಪಿ.ಸುಶೀಲ ಜಿ.ಕೆ.ಸುಮಿತ್ರ, ಎಸ್ .ಪಿ.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂ, ಬಿ.ಆರ್.ಛಾಯ, ಮಂಜುಳ ಗುರುರಾಜ್, ಸುಲೋಚನ ಮುಂತಾದ ಗಾಯಕರು ಹಾಡಿರುವ ಅನೇಕ ಕ್ಯಾಸೆಟ್ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಈ ಸುಗಮಸಂಗೀತದ ಛಾಯೆ ತುಂಬಾ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿರುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹರಿಯಬಿಡುವಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಸಲಕರಣೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಮೂಲದ ಭಾವಕ್ಕೆ ಒಂದಷ್ಟು

ಭಾವತಿರೇಖವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವ ಪರಿಯನ್ನು ಸಹ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷತಃ ಬೇಕೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಈ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದ ಹಾಡುಗಳು ಜನರನ್ನು ತಲುಪಲು, ಅವರಿಗೆ ಮುದನೀಡಲು ನಾವು ಹಾಡು ಬರೆಯುವುದು ಅಪರಾಧವೇ? ಎಂದು ಸುಗಮ ಕವಿಗಳು ವಾದಿಸುವುದರ ಹಿಂದೆ ಹಾಡೇನೋ ಜನರಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಹಾಡಾಗಿದ್ದರೂ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದ ಬೆಂಬಲ ಹಾಗೂ ಟ್ಯೂನಿನ ದೆಸೆಯಿಂದ ವೈಭವಯುತವಾಗಿ ಕೇಳಿಸಿ, ಕಳಪೆ ಹಾಡನ್ನೂ ಕೂಡ ಒಳ್ಳೆಯ ಪದ್ಯವೆಂಬ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಕೂಡ ಇದೆ. ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಬೇಂದ್ರೆಯ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಪದ್ಯ ಹಾಡಾದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥ ಫಿಕ್ಸ್ ಆಗಿ ಬಿಡುತ್ತಲ್ಲ? ಇದೇ ಹಾಡುವುದರ ಅಪಾಯವೆಂತಲೂ ನಾವು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕವಿತೆಯೊಂದನ್ನು ಹಾಡಿ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಅಥವಾ ಮೊಟುಕು ಮಾಡುವ ಎರಡು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ನಾವು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗಲೂ ಇರುತ್ತವೆ. 'ಅಳುವ ಕಡಲೋಳೂ ತೇಲಿ ಬರುತಲಿದೆ ನಗೆಯ ಹಾಯಿದೋಣಿ' ಎಂದು ಹಾಡುವಾಗ ಕಾಳಿಂಗರಾಯರು ಕಡಲು, ಹಾಯಿದೋಣಿ ಎಲ್ಲವನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರು ತರಬಲ್ಲರು. 'ಯಾವ ಮೋಹನ ಮುರಲಿ ಕರೆಯಿತು' ಎಂದು ಪರವರ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ರತ್ನಮಾಲ ಪ್ರಕಾಶ್ ನಮ್ಮನ್ನು ದೂರ ತೀರಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯಬಲ್ಲರು. ಆದರೆ ಹಾಡಿದಾಗ ಅರ್ಥ ಮೊಟಕಾಗುವ ಉದಾಹರಣೆ ಕೂಡ ಈ ಹಾಡಿನ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಇರುವುದೆಲ್ಲವ ಬಿಟ್ಟು ಇರದುದರೆಡೆಗೆ ತುಡಿವುದೆ ಜೀವನ?' ಎಂಬ ಸಂದಿಗ್ಧಮಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ರತ್ನಮಾಲ ಪ್ರಕಾಶ್ ಹಾಡಿದಾಗ 'ಇರುವುದೆಲ್ಲವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇರದುದರೆಡೆಗೆ ತುಡಿವುದೇ ಜೀವನ' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುವ ತಾತ್ವಿಕ ಹೇಳಿಕೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಕವನದಲ್ಲಿರುವ ಸಂದೇಹ, ಬೇಗುದಿ ಹಾಡಿನ ಕೊನೆಗೆ ಮಾಯವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕರ /ಸಂಯೋಜನಕರ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಆಯ್ಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಈ ಪದ್ಯದ ಎರಡು ಪಂಕ್ತಿಗಳು ಎಗರಿ ಹೋಗಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಪದ್ಯ ಮಂಡಿಸುವ ನಾದಭಾವ ಕೆಲವು ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಸರ ತರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಈ ತರಹದ ಸುಳಿವುಗಳು ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಸಂದಿಗ್ಧಮಯ ಸ್ಥಿತಿಗಳಿದ್ದಾಗಲೂ ಸಹ ಧ್ವನಿಸುರಳಿಯಂಥ ಮಾಧ್ಯಮ ಇಂದಿನ ದಿನಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಅವಶ್ಯಕತೆ ತುಂಬಾ ಇದೆ. ಮತ್ತು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಯಭಾರಿಯಾಗಿ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಪಕ್ವತೆಯಿಂದ ನೆರವೇರಿಸುತ್ತಿದೆ.

### ೬.೫. ಮೊಬೆಲ್

ತಂತ್ರಜ್ಞಾನಯುಗದಲ್ಲಿ ಬಹು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಬಹುಜನರ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಕೆಲವೇ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಈಡೇರಿಸುವ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದರೆ ಮೊಬೆಲ್. ಈ ಮೊಬೆಲ್ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ

ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಬಂದ್ದಾದರೂ ತನ್ನ ಪರಿದಿಯನ್ನು ಪ್ರಪಂಚದಾದ್ಯಂತ ಬಹುಬೇಗನೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರೂವಾರಿಯಂತೆ ಎಲ್ಲಾ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಂಥದ್ದು. ಇದು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ವಾಹಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೂ ಅನಂತರ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ತಂತುಗಳ ಮೂಲಕ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಅಂದರೆ ಟಿ.ವಿ., ವಿಡಿಯೋ, ಸಿನಿಮಾ, ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರೂವಾರಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಹೇಗೆಂದರೆ ಅದು ತನಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವರ ಯೋಗಕ್ಷೇಮದ ವಿಚಾರದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಆಸರಿಕೆ ಬೇಸರಿಕೆ ಬಂದಾಗ ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನೋಡುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇದೆ. MP3 ಎಂಬ ಸಾಪ್ಟ್‌ವೇರ್‌ನ ಮೂಲಕ ಭಾವಗೀತೆಗಳನ್ನು, ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡುಗಳನ್ನು, ಸುಗಮ ಸಂಗೀತವನ್ನೊ ಹೀಗೆ ನಾನಾ ವಿಧವಾದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಡೌನ್‌ಲೋಡ್ ಮಾಡಿಸಿಕೊಂಡು ಕೇಳುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಹ ನಾವು ಇಂದು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಸರಣವೇ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಕೆಲಸದ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಟಿ.ವಿ., ಸಿನಿಮಾ, ಧ್ವನಿಸುರುಳಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಮೊಬೆಲ್ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ತನಗೆ ಬೇಕಾದಾಗ ಹಾಡನ್ನೋ, ಸಿನಿಮಾವನ್ನೊ ವಿಶೇಷ ಟಿ.ವಿ. ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು, ಕೇಳಬಹುದು. ಆ ರೀತಿಯ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಈ ಮೊಬೆಲ್ ಹೊಂದಿದೆ ಎನ್ನುವಂತದ್ದು.

ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಕಳಿಸಬಹುದು, ನಮಗೆ ಬೇಕಾದವರ ಜೊತೆ ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ಮಾತನಾಡಬಹುದು. ಇಂಥ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲ್ಲಿಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಂಡರೂ ಅದರ ಆಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಆ ಸಂಬಂಧ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಕೇಳಿ ಆದರಿಂದಾದ ಆನಂತರದ ಆನಂದ ಇದೆಯಲ್ಲ ಅದು ಅವನಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ದಿಗಂತವನ್ನು ಮತ್ತು ಚೇತನಪರವಾದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆ ವಾತಾವರಣ ಲಭ್ಯವಾಗುವುದು ಕವಿ ಬಳಸಿದ ನಾದ-ಲಯಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದ, ಭಾವದಾಚೆಗಿನ ಭಾವಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಆ ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಯೇ ಅವನಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹಿಂದಿರುವುದೇ ಈ ನಾದ-ಲಯ. ಬರೀ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ ಅದೇ ಹಾಡನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಆ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಏನಾದರೂ ಕಾರಣಬೇಕಲ್ಲ. ಆ ಕಾರಣವೇ ಇದೇ ಆ ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡ ಹಾಡಿನ ಒಟ್ಟಾರೆ ಭಾವ ಎಂಥದ್ದು ಎನ್ನುವುದು ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಬಹುದಿನಗಳಿಂದಲೂ ರೋಗಿಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ನೀಡುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು

ನಡೆಸಿದ್ದಿದೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ಮನುಷ್ಯನ ಕಾಯಿಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಕೇಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅವನಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅಂಥಹ ಕಾಯಿಲೆಗೆ ಯಾವ ರಾಗದಿಂದ ಸುಧಾರಿಸಿದ್ದನೋ ಅಂಥ ರಾಗವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳಿಸಿ ಅವನ ಕಾಯಿಲೆಯನ್ನು ಸುಧಾರಣೆ ಪಡಿಸಲಾಯಿತಂತೆ. ಈ ಇಂಥ ಮೊಬೆಲ್, ಟೇಪ್‌ರೆಕಾರ್ಡ್‌ಗಳ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ರಾಗಗಳ ಧ್ವನಿಸುರುಳಿಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ನಾವೇ 'ರಾಗ' ಅಂಥ ಯಾವುದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಆ ರಾಗ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ನಾದದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಆ ರಾಗ ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನಲಿಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತಾನ್‌ಸೇನ್ ಎಂಬ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸ ತಾನು ಒಂದು ಬಾರಿ ದೀಪಕ್ ರಾಗ ಹಾಡಿದ, ಹಾಡುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಅವನ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಉರಿ ಹತ್ತಿಕೊಂಡಿತ್ತು ದೇಹದಲ್ಲಿ ಶಾಖ ಜಾಸ್ತಿಯಾಗಿ ತಡೆಯಲಾಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಆಗ ತಾನರೀರಿ ಸಹೋದರಿಯರು ಮೇಘ ರಾಗ ಹಾಡಿ ಮಳೆ ಬರಿಸಿ ಅವನ ತಾಪ ಕಡಿಮೆಗೊಳಿಸಿದರು ಎನ್ನುವ ವಿವರವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ರಾಗ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು 'ನಾದ' ಎಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಮಹತ್ವ ನಮಗೆ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನ ಕಾಳಜಿಗೆ ಪ್ರತಿಫಲವೆಂಬಂತೆ ಈ ಮೀಡಿಯಾಗಳು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ರಾಗ-ನಾದ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಆಗ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದದ್ದನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಕೇಳಿ ನಾವು ಆ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಕಾಳಜಿ ವಹಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವಂಥದ್ದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ನಾವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರೂವಾರಿಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದಿದ್ದು ಈ ಕಾರಣವಾಗಿ.

ಅಂದರೆ ಕಾಲನ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಿರುವ ಈ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬಿಡುಗಡೆಗಾಗಿ ಸಾವಿರಾರು ಬಾಗಿಲುಗಳು ತೆರೆದಿವೆ. ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಬಾಗಿಲನ್ನು ನಾವು ಬಡಿಯಬೇಕಷ್ಟೆ. ಆಗ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಬಾಗಿಲು ಬಡಿದಾಗ ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿಲುವು ಸಿಕ್ಕಂತಾಗುತ್ತದೆ.

### ರಿಂಗ್ ಟೋನ್

ಈ ರಿಂಗ್ ಟೋನ್‌ಗಳನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಮೊಬೆಲ್ ನಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅನೇಕರ ನಂಬರ್‌ಗಳಿಗೆ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಟೂನ್‌ನ ಸೆಟ್ ಮಾಡಬಹುದು. ಆಗ ನಾವು ಟ್ಯೂನ್ ಸೆಟ್ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ನಮಗೆ ಅವರ ಕರೆ ಬಂದಾಗ ನಾವು ಸೆಟ್ ಮಾಡಿದ ಟ್ಯೂನ್ ನಮಗೆ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆಗ ನಾವು ತಕ್ಷಣ ಇದು ಇಂಥವರ ಕರೆ ಎಂದು ಸರಳವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಬಿಡಬಹುದು. ಇದು ಇಂದು ತನ್ನ ವ್ಯಾಪಕತೆಯಲ್ಲೂ ಬಹಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಕೇವಲ ನಮಗೆ ರಿಂಗ್ ಟೋನ್ ಎನಿಸಿದರು. ಅದರಿಂದ ಹೊರಡುವ ನಾದದಿಂದಲೇ ನಾವು ಅದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ವಿಶೇಷ ಸಂಗತಿಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ರಿಂಗ್‌ಟೋನ್‌ಗಳ ಪ್ರಪಂಚ ಬಹುದೊಡ್ಡದು. ಭಾಷೆ, ಲಿಪಿ ಮೀರಿದ ಸೀಮಾತೀತ ಜಗತ್ತು ಇದು. ಹಾಡಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಕೇಳುಗ ವಲಯ ಇರುವುದು ಸಹಜ.

ಆದರೆ ೧೫ ರಿಂದ ೩೦ ಸೆಕೆಂಡುಗಳ ಈ ಗಾರುಡಿ ಧ್ವನಿ ಇಂದು ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಆಳುತ್ತಿದೆ. ಅಭಿಜಾತ ಧ್ವನಿಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇಂದು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಹಾಡುಗಳ ಪರಿಕರಗಳ ರಿಂಗ್‌ಟೋನ್ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ದೈನಂದಿನ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಗಲಿಬಿಲಿ ಇಲ್ಲದೆ, ಸರಳವಾಗಿ ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರಿತಂತೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮಾನವ ತಾನು ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡ ಮತ್ತು ತನಗೆ ಅದರಿಂದ ಸಿಗಬಹುದಾದ ಲಾಭಗಳನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ಸಮೂಹ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅದರಿಂದಾಗುವ ಪ್ರಯೋಜನ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಅವುಗಳ ಮಹತ್ವ ಏನು? ಹಾಗೆ ಮಾನವನೊಂದಿಗಿನ ಅವುಗಳ ಕಾರ್ಯವೈಖರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲಾಗಿದೆ. ಯಾವತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಮಾಜ-ಸಮೂಹ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಒಂದು ನಿಯತವಾದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದೊಳಗೆ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಏನು ಎನ್ನುವುದರ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ಸದಾ ನಡೆಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳೇ ಕಾರಣ. ಮತ್ತು ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯ ಕೂಡ. ಸಮಾಜ ಕೂಡ ಅಂಥ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಹಾಗೇನೆ ಇಂಥ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ತುಂಬ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಉಳಿದುಬರಲಿಕ್ಕೆ ಕಾರಣೀಭೂತಗಳಾಗಿವೆ ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಇಂಥ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ರೂವಾರಿಗಳಿಗೆ ಜನಸಮುದಾಯ ಯಾವತ್ತೂ ಋಣಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

**ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು**

೧. **ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಗೆಜ್ಜೆನಾದ,** ಸಂ.ಪ್ರೊ.ಎ.ವಿ.ಸೂರ್ಯನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿ, ೨೦೦೪, ಪು.೫೦೭

೨. ಅದೇ, ಪು.೫೧೪

೩. ಅದೇ, ಪು.೫೨೨

೪. ಅದೇ, ಪು.೫೨೬

೫. ಅದೇ, ಪು.೫೨೭

೬. ಅದೇ, ಪು.೫೨೮

೭. ಅದೇ, ಪು.೫೩೧

೮. ನೋಡಿ, ಮುಂಗಾರು ಮಳೆ ಚಲನಚಿತ್ರ

# ಅಧ್ಯಾಯ ೭

# ಸಮಾರೋಪ

# ೭

# ಸಮಾರೋಪ

೧. 'ಶಬ್ದ ಶೃತಿಯಾದಾಗ ಮಾತು ಕೃತಿಯಾದೀತು'. 'ಮಾತು ಕೃತಿ' ಎಂಬ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಬರೆದ ಈ ಸಾಲು ಇಡೀ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾವಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ನಾದಬ್ರಹ್ಮನ ಉಪಾಸಕರು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಭಾವವೂ, ತರ್ಕಕ್ಕಿಂತ ನಾದವೂ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ನಂಬಿ ಹಾಡಿದವರು. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಈ ಜೀವಜಲದ ಬಗ್ಗೆ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನಿಂದ ಕಂಬಾರರವರೆಗೂ ಹಾಡಿದ ಬಹಳಷ್ಟು ಕವಿಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಈ ಜೀವಜಲದಿಂದ ಮೈತುಂಬಿ ಹರಿದರೂ ಅದರ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆದದ್ದು ಬಾಟಲಿಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಟ್ಟ ನೀರಿನಂತೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ನೀನು ಹಾಡುತ್ತಿರುವ ತನಕ ನೀನೇ ಆ ಹಾಡು ಎಂದು ಎಲಿಯಟ್ ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಗಳು ಈ ತರದವು. ಅರ್ಥದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸದೆ ಹಾಡಿನ ಮಾಧುರ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಲಯವನ್ನು ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪದಬಳಕೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. 'ಮೂಡಲ ಮನೆಯ ಮುತ್ತಿನ ನೀರಿನ ಎರಕವ ಹೊಯ್ದ||ನುಣ್ಣನೇ||ಎರಕವ ಹೊಯ್ದಾ. ಇಲ್ಲಿ 'ನುಣ್ಣನೆ' ಪದ ಅರ್ಥದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಂಥ ಕವಿಗಳು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ನರನಾಡಿ ಹಿಡಿದು ಹಾಡಿ ಅದು ಒಡಮುರಿದೇಳುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು.

ದೇಸೀ ನಾದಲಯಗಳ ರೂಪಗಳಾದ ಷಟ್ಪದಿ, ರಗಳೆ, ತ್ರಿಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಗುಣಸ್ವರೂಪ ಈ ಬಗೆಯದ್ದು. ಶಬ್ದದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಭಾವದ ಬೆರಗು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ನಾದದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ತನ್ಮಯತೆ ಇರುತ್ತದೆಂದರೆ ಒಂದೊಂದು ಕವಿತೆಯು ನಮ್ಮೊಳಗೆ ಅನುರಣಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನಾದದ ಮೂಲಕ ನಾವು ಕವಿತೆಗೆ ಹೊಂದುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕನ್ನಡದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಾವ್ಯ ಹಾಗೂ ಕವಿತೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ.

೨. ಭಾಷೆ ಗ್ರಾಂಥಿಕವಾದಾಗ ಅದು ತನ್ನ ಅಂತಃಸತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಸತ್ವಹೀನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸಿದರೆ ಅದು ಜನಪದಿದೂರವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ

ಶಬ್ದ ಶೃತಿಯಾಗುವ ಮಾತು ಕೃತಿಯಾಗುವ ವಹಿವಾಟು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲತಃ ಕವಿ ಹಾಗೂ ಜನಸಮುದಾಯದ ನಡುವಿನ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ಆ ಸಮಾಜದ ಆತ್ಮದೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದಿಸಬೇಕು. ಕನ್ನಡ ಪಠ್ಯಗಳು ಈ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಬಹು ಜತನವಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿವೆ. ತನ್ನ ಲಿಖಿತ ಗುಣದಲ್ಲಿ ಶ್ರವಣ ಪರಂಪರೆಯ ಬಹುಮುಖಿ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಪಠ್ಯಗಳ ಕುತೂಹಲಕರ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಬರವಣಿಗೆಯ ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ಹಾಗೂ ನಿರಾಕರಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳು. ಮಾತೇ ಪ್ರಧಾನ ಮಾಧ್ಯಮ. ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳೇ ಅರಿವಿನ ವಿಸ್ತಾರಗಳು. ಮಾತೇ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗಿದ್ದ ಸ್ಥಿತಿ ಒಂದೆಡೆ ಇದ್ದರೆ, ಬರಹವೇ ಅಧಿಕೃತವಾದ ಪ್ರಭುತ್ವದ ನ್ಯಾಯಸ್ಥಾನ ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತು ಲಿಖಿತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುವ ಜಾಗಗಳೂ ಕೂಡ ಕುತೂಹಲಕರ ವಾದಂಥದ್ದು. ರಾಜಾಧಿಕಾರ ಹಾಗೂ ಉಚ್ಚವರ್ಗಗಳಂತಹ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತು ಬರಹಕ್ಕಿಳಿಯುವ ಅಧಿಕೃತ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಯು ಬೌದ್ಧಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸಾಧನವಾಗುವ ಬದಲು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಯಂತ್ರಣದ ವಿಧಾನವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಂಥ ದೊಡ್ಡಕವಿಗಳು ಇದನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಎಲ್ಲರನ್ನು ಸಮಾಧಾನ ಪಡಿಸಬೇಕಾದ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿದರೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆತನಕಾವ್ಯ ವೀರಕಾವ್ಯವಾಗಿ, ದ್ವಿಜರಿಗೆ ವೇದದ ಸಾರವಾಗಿ ವಿರಹಿಗಳಿಗೆ ಶೃಂಗಾರವಾಗಿ ಬಹುಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತೇನೋ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

೩. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸ್ಥಿರ ಸಮಾಜದ ಉತ್ಪನ್ನವಲ್ಲ. ಅದು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಸಮಾಜದ ಉತ್ಪನ್ನ ವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅಕ್ಷರ ಪಠ್ಯದ ಸಂವಹನಕ್ಕಿಂತ ಧ್ವನಿ ಸಂವಹನಿತ ಪಠ್ಯ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ವಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ಪಠ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಓದುವ ಪಠ್ಯಗಳಲ್ಲ. ಕೇಳುವ ಪಠ್ಯಗಳು. ಸಶಬ್ದವಾಗಿ ಓದುವುದೂ ಇದ್ದಂತೆ ಸಶಬ್ದವಾಗಿ ಕೇಳುವುದೂ ಇತ್ತು. ಕನ್ನಡದ ಪಠ್ಯಗಳು ಕೇಳುವುದೆಂದರೆ ಕೇಳಿ ಮರೆಯುವುದಲ್ಲ. ಕೇಳಿದ್ದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಧಾರಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳದ್ದು. ಮುಗಿಯುವ ಕಾವ್ಯಶೈಲೆ ಕನ್ನಡದ್ದಲ್ಲ. ಅದು ಒಸರುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದು. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಸ್ಥಾಯಿ ನಾದ.

೪. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೆಲವು ಆಯ್ದ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅವಳಡಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರು ಹೇಳುವ ಕಾವ್ಯದ ಭೌತಿಕ ಶರೀರ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಆಂತರಿಕ ಅನು ಸಂಧಾನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಕಾವ್ಯದ ಓದನ್ನು ಛಂದಸ್ಸು, ಅರ್ಥ, ರೂಪ ಮುಂತಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಮಾಡುವುದಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥದ ಸೀಮಾತೀತ ಹಾಗೂ ನಾದದ ಸ್ವಚ್ಛಂದ

ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿದ ನೆಲೆಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಒಟ್ಟು ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಅನುಸಂಧಾನಿಸುವ ಗುರಿಯನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ.

೫. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಥವಾ ಮೀಮಾಂಸಾ ಪಾತಳಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿತೆ ಎಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕವಿತೆ ಅಲ್ಲವಾಗುವುದನ್ನು, ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಯಾವುದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲವೆಂದು ಅಂದುಕೊಂಡಿರುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕವಿತೆಯಾಗುವ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅದನ್ನೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನವು ಆಗು ಮಾಡಿದೆ. ಯಾವುದು ಬಹುಕಾಲ ಉಳಿಯುತ್ತದೋ ಅದು ಕವಿತೆ ಎನ್ನುವ ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ತತ್ವಗಳು, ಕಾವ್ಯದ ಗುಣಾತ್ಮಕ ನಿರ್ಧಾರದ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಕವಿತೆ ಎಂದರೇನು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಕಾವ್ಯ ಯಾವಾಗ ಅನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇಂದು ಮೊದಲಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಬರೀ ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿ, ಛಂದಸ್ಸು, ಅಲಂಕಾರ ಮುಂತಾದ ವಸ್ತುರೂಪಗಳನ್ನೇ ಕಾವ್ಯವಾಗಿಸುವ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಗಿದೆ.

೬. ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನ ಕಾವ್ಯದ ಇಂಥ ವಸ್ತುರೂಪಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತಲೇ ಆಯಾ ವಿಧಾನ ಗಳು ಒದಗಿಸುವ ಅರ್ಥವಿಸ್ತಾರಗಳ ಕಡೆ ಬೊಟ್ಟು ಮಾಡುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿಯವರ ಮೈಸೂರು ಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಇಂಥದ್ದೇ ಇತರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

೭. ಈ ಬಗೆಯ ಗೇಯಗೀತೆಗಳು ಸ್ವೀಕೃತವೂ ಜನಪ್ರಿಯವೂ ಆಗುವ ಒಂದು ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳು ಯಾವುವು ಎನ್ನುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಬರಬೇಕು. ಯಾವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಹಾಡುಗಳು ಹಾಡಾಗಿ ಮೂಡಿದವು. ಇವು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರುತ್ತಲೇ ಮರೆಮಾಚುತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳೇನು ಎನ್ನುವ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ನವ್ಯವನ್ನು ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿ ಬಂದ ದಲಿತ ಬಂಡಾಯ ಚಳುವಳಿ ಕೂಡ ಹಾಡಿನ ವಿಧಾನವನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಜನಜೀವನ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಕಾರಣವಿದ್ದಿತೇ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಇರಬಹುದೇ. ಆದರೆ ಈ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸೇರಿದವರು ಕೂಡ ಮತ್ತೇ ಭಾವ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಮರಳುವ, ಮರಳಬೇಕೆನ್ನುವ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಚಾರಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿತೆ ಹಾಡಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುರುಳಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಕರಿಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡದಿದ್ದವರೂ ಕೂಡ, ಕವಿತೆ ಭಾವುಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಭಕ್ತಿಪರವಾಗಿರಬೇಕು. ಕಾವ್ಯಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತು ಇದು ಭಾವಪ್ರಧಾನ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಮರಳುವ ಯತ್ನವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಮರುಳುವಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಧುವೂ ಸಮರ್ಥವೂ ಆಗಿಸುವ ಸಧ್ಯದ ನಮ್ಮ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಯಾವುದು ಎನ್ನುವುದು?

೮. ಕವಿತೆಯನ್ನು ಕವಿತೆಯಾಗಿಸುವ ನೆಲೆಗಳು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಭಾಗವಾಗುವ ಅಪಾಯಗಳೇ ಜಾಸ್ತಿ. ಅವಾಗ ಕಾವ್ಯ ಕಾವ್ಯವಾಗದೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅಡಿಯಾಳಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಶಕ್ತಿಗಿಂತ ನಾದಶಕ್ತಿ ಬಂದಾಗ, ಅರ್ಪಿತ ಶಕ್ತಿಗಿಂತ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಬಂದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಮಿಗುವ ಶಕ್ತಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಸ್ಫೋಟಕ ಗುಣವೂ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತ, ಕುವೆಂಪು ರಾಮಾಯಣಗಳನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಓದುವುದರಿಂದ ಪ್ರತಿಸಲವೂ ನಾವು ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಓದುವುದೆಂದರೆ ಮ್ಯೂಸಿಯಂನಲ್ಲಿ ಇರಿಸುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಯಾವುದೇ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರಭಾವ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಆಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಸತ್ವಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರು ವುದರಿಂದಲೇ ಪ್ರತಿ ಕಾವ್ಯ ಕಾವ್ಯವಾಗುವುದು. ತನ್ನ ಯುಗಧರ್ಮವನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿದಾಗಲೇ. ಅದು ಕವಿತೆಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯಾಗುವುದೆಂದರೆ ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಕಾವ್ಯ ಸಿದ್ಧವಸ್ತುವಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿ ಓದುವುದು ಬರೀ ಅಭಿರುಚಿಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಲ್ಲ. ಇದು ಕೃತಿಕಾರನಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತು. ಕಾವ್ಯ ಜನೋಪಯೋಗಿಯಾಬೇಕು. ಮಿಗು ಎಂದರೆ ಅತೀತವೆಂದರ್ಥವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಇದುವರೆಗೂ ಬಂದ ಅತಿಭೌತಿಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮಿಗುವುದು ಎಂದರೆ ನಮಗೆ ಧಕ್ಕೆಯೂ ಇನ್ನು ಇದೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆ. ಈ ಇನ್ನು ಇರುವುದು ಇತರರಿಗೂ ಮುಂದಿನ ವರಿಗೂ ಮೀಸಲು. ಹೀಗೆ ಮಿಗುವುದರ ಮೂಲಕವೇ ಕಾವ್ಯ ಯುಗಗಳನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹಾಕುತ್ತ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಕಾವ್ಯ ಇತಿಹಾಸದೊಂದಿಗೆ ನಡೆಸುವ ಅನುಸಂಧಾನ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಅಂತರ್ಜಲದಂತೆ ಗುಪ್ತಗಾಮಿನಿಯಾಗಿ ಪ್ರವಹಿಸುವ ನಾದ ಹಾಗೂ ಲಯಗಳಿಂದ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಿಚಾರ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮಿಗುವ ಶಕ್ತಿ ಬರುವುದೇ ಇದರಿಂದ. ಅಂಥ ಕಾವ್ಯ ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರ.

ಈ ಅಧ್ಯಯನವು ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಕಟ್ಟಿಕೊಡಬಯಸುವುದು ಇಷ್ಟು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಭಿನ್ನ ಬಗೆಯ ನಾದಲಯಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳಾವುವು. ಅವು ರೂಪು ಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಎಂಥವು. ಒಂದು ಸಹಜರೂಪವು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಂಥ ಕಾಲಮಾನ ಯಾವುದು ಎನ್ನುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಕುತೂಹಲವಹಿಸುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಧ್ಯಯನವು ರೂಪವೊಂದು ಸಂಪೂರ್ಣಗೊಂಡ ನಂತರದ ಅದರ ಲಾಕ್ಷಣಿಕ ಅಧ್ಯಯನವೇ ಆಗಿದೆ. ಶುದ್ಧ, ಮೂಲ, ಶ್ರೇಷ್ಠ, ರಸಪ್ರಧಾನ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ರಚನೆಯ ಭೌತಿಕ ರೂಪದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ನಾದ-ಲಯ ಎನ್ನುವುದು ಲೌಕಿಕ ಕಾವ್ಯದ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತವಲ್ಲ. ನನ್ನ ಗಂಭೀರ ಚಿಂತನಾ ನೆಲೆಯಿರುವುದು ರಚನೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ಮಿಸುಕಾಟಗಳ ಕಡೆಗೆ. ಇರುವ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿಕ್ಕಿ ಹೊಸ ರಚನೆಗಳು ಆವಿಷ್ಕಾರಗೊಳ್ಳಲು ಇರುವ ತುರ್ತಿನ ಕಡೆಗೆ. ಯಾವ ರಚನೆಯನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠ, ಮೂಲ, ಸ್ಥಿರ ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಆ ರಚನೆಯೊಳಗೆ ಇಂಥ ಪ್ರಮಾಣೀಕೃತ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಡಗಿವೆ. ಹೊಸ ವಾಗ್ವಾದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿನ ನನ್ನ ಹಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಕಾರಣವಾಗಬಹುದಾಗಿವೆ.

ಬದುಕಿನ ಭಿನ್ನ ಪಾತಳಿಯಲ್ಲಿ, ಭಿನ್ನಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ, ಭಿನ್ನ ಜೀವನಾನುಭವದಲ್ಲಿ ರೂಪ ಪಡೆಯುವ, ಸ್ಫೋಟಗೊಂಡು ಅರಳುವ ನಾದ-ಲಯಗಳು ಆಕಾರಗಳಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವ ಅವು ನಾದದ ಗುಂಗಾಗಿ ಇರುತ್ತವೆನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾದ ಲಯದ ಒಂದು ಕಗ್ಗಾಡು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಸ್ಫುರಿಸಿದಾಗ ಅದು ಒಂದು ಮಟ್ಟಾಗಿ ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ಮಟ್ಟು(ರಚನೆ) ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಸ್ವತಂತ್ರವಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ.

ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾದ-ಲಯಗಳೆಂದರೆ ಉಳಿಮುಟ್ಟದ ಉದ್ಭವಮೂರ್ತಿ ಇದ್ದಂತೆ. ಹಾಡು ಕಟ್ಟುವವನ ಅಥವಾ ಬರೆಯುವವನ ಶಾಸ್ತ್ರಾಭ್ಯಾಸ, ಪ್ರತಿಭೆ, ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಕಾವ್ಯ ಸಂಸ್ಕಾರ, ಲೋಕನಾನುಭವ ಇವುಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಉತ್ತರಿಸಿ ನಾದ ಲಯಗಳು ವಿಲಾಸ ರೂಪ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಕಲಾಕಾರನ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ಆತನ ಮನೋಧರ್ಮದಂತೆ ನಾದ-ಲಯದ ಒಂದು ರೂಪ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಾದ-ಲಯಗಳೆಂದರೆ ಬಿದಿರು ಕೊಳಲೂ ಹೌದು. ಸಂಗೀತವೂ ಹೌದು. ಹೆಸರಿಸಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಅಮೂರ್ತ ಸಂಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಹೌದು. ಬಿದಿರು ಕೊಳಲು ಕಾಣಲು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಉಸಿರು ತುಂಬುವವನ ಪ್ರಾವಿಣ್ಯತೆಯ ಮೇಲೆ ನಾದದ ಹಲವು ಖನಿಗಳನ್ನು ಅದರಿಂದ ಹೊರಡಿಸಬಹುದು. ಈ ಹಲವು ನಾದದ ಬಗೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೇ ಮುಕ್ತ ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯಮವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. ಅದಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಸ್ವಭಾವವುಳ್ಳ ಅನೇಕತೆ ಗುಣಹೊಂದಿದ ದುಡಿಯುವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಎಂಬುದು ಬಹುಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ ಕಾವ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿದೆ. ಕಟ್ಟುತ್ತಿರುವ ಹಾಗೂ ಶ್ರಮ ಪ್ರಧಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ಶ್ರಮ ಹಾಗೂ ಉಸಿರಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ನಾದಗುಣ ಸ್ವಾಯತ್ತ ಸ್ವಭಾವದ್ದು ಹಾಗೂ ಹಲವು ರೀತಿಯ ವಿಲಾಸದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂಥದ್ದು. ಇಂಥ ಉಸಿರಿಗೆ ಕಸಿಮಾಡಿ ಕುಶಲವಾದ ಪದ ಹಾಡುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಇಲ್ಲಿನ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿದೆ.

## ಅನುಬಂಧಗಳು

೧. ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳು

೨. ಸಂದರ್ಶಕ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಹೆಸರುಗಳು

೧

# ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳು


೧. ಅಶ್ವತ್ ಸಿ., ೨೦೦೭, 'ಸ್ವರ ಮಾಧುರಿ' ಸಹನಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೨. ಅಮೂರ ಜಿ.ಎಸ್., ೨೦೦೩, 'ಬೇಂದ್ರೆಕಾವ್ಯ', ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

೩. ಅನಂತಕೃಷ್ಣಾಶರ್ಮ ರಾಳಪಲ್ಲಿ, ೨೦೦೬, 'ಗಾನಕಲೆ', ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು

೪. ಇನಾಮದಾರ ವಿ.ಎಂ. ೧೯೭೬; 'ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಮಧ್ಯಯುಗ' ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

೫. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ೨೦೦೨, 'ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ', ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲ, ಧಾರವಾಡ

೬. ಕುವೆಂಪು, ೨೦೦೦, 'ಸಮಗ್ರಕಾವ್ಯ ಸಂಪುಟ ೧-೨' ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೭. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಎಚ್.ಎಂ., ೨೦೦೦, 'ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ' ಅಂಕಿತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೮. ಕಲಬುರ್ಗಿ ಎಂ.ಎಂ., ೧೯೭೩, 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ ಪರಿಸರದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ' ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

೯. ಕಲಬುರ್ಗಿ ಎಂ.ಎಂ., ೧೯೯೯, 'ಹರಿಹರನ ರಗಳೆಗಳು', ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿ.ವಿ.ಹಂಪಿ

೧೦. ಗಣೇಶ ಕೆ.ಆರ್., ೨೦೦೬, 'ಸರ್ವಜ್ಞನ ವಚನಗಳು', ಸೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೧೧. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೯೪, 'ಈವರೆಗಿನ ಹೇಳತೇನ ಕೇಳ' ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯ ೧೯೭೪-೧೯೯೪' ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ.

೧೨. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೯೯. 'ಚಕೋರಿ' ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ

೧೩. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೧೯೭೩, 'ಮಾತಾಡು ಲಿಂಗವೇ', ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು

೧೪. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ೨೦೦೮, 'ದೇಶೀಯ ಚಿಂತನೆ', ಅಂಕಿತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೧೫. ಜಯಾ, ೨೦೦೬, ನೃತ್ಯ ಲಕ್ಷಣಮಂ, ಸಂವಹನ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು

೧೬. ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀ., ೨೦೦೬, 'ಸಮಗ್ರ ಗದ್ಯ', ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು

೧೭. ತಿರುಮಲೇಶ್ ಕೆ.ವಿ., ೨೦೦೭, 'ಕಾವ್ಯಕಾರಣ', ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೧೮. ಪರಮೇಶ್ವರಭಟ್ಟ ಎಸ್.ವಿ., ೧೯೭೦, 'ತ್ರಿಪದಿಯ ಚತುರ್ಮುಖ' ಪಲಂಚವಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮಂಗಳೂರು

೧೯ ಪಾಟೀಲ ಎಂ.ಎಸ್., ನಾಯಕ ಡಿ. ಬಿ., ೨೦೦೩, 'ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಸಾಹಿತ್ಯ', ಬಂಜಾರು ಪ್ರಕಾಶನ, ಗುಲಬರ್ಗಾ.

೨೦. ಪುಟ್ಟಯ್ಯ ಬಿ.ಎಂ.(ಸಂ) ೨೦೦೭, 'ಆದಿಪುರಾಣ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿ', ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೨೧. ಪುಟ್ಟಪ್ಪ ಕೆ.ವಿ.(ಸಂ), ೨೦೦೪, 'ಪಂಪಭಾರತಂ ಎಂಬ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ' ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು

೨೨. ಪ್ರಸನ್ನ ಎ.ವಿ.(ಸಂ), ೨೦೦೧, 'ಕನ್ನಡ ಭಾರತ', ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೨೩. ಪ್ರಸಾದಸ್ವಾಮಿ ಎಸ್., ೨೦೦೬, 'ನಿರ್ವಚನ', ಸಿವಿಜಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೨೪. ಪ್ರಭುಸ್ವಾಮಿಮಠ ಸಿ.ವಿ., ೧೯೯೬, 'ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ' ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ

೨೫. ಪ್ರಭುಶಂಕರ್ ೧೯೮೧, 'ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತೆ', ಡಿ.ವಿ.ಕೆ.ಮೂರ್ತಿ, ಮೈಸೂರು

೨೬. ಜಯಸಿಂಹ ಎಸ್., ಶ್ರೀಧರಮೂರ್ತಿ ಎನ್.ಎಸ್.(ಸಂ), 'ಬಾಳೊಂದು ಭಾವಗೀತೆ' ಆರ್.ಎನ್.ಆರ್ ಪ್ರಕಾಶನ ಚೆನ್ನೈ, ಬೆಸೆಂಟ್‌ನಗರ

೨೭. ಜಯರಾಮರಾವು ಎಂ.ಎ., ೧೯೯೮, 'ಗಮಕ ದಿಗ್ಗಜಗಳು' ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

೨೮. ಬಸವರಾಜು ಎಲ್.(ಸಂ), ೧೯೨೯, 'ಅಲ್ಲಮನ ವಚನಗಳು', ಗೀತಾ ಬುಕ್‌ಹೌಸ್ , ಬೆಂಗಳೂರು

೨೯. ಬಸವರಾಜು ಎಲ್.(ಸಂ), ೧೯೯೦, 'ಅಕ್ಕನ ವಚನಗಳು', ಗೀತಾಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು

೩೦. ಬಸವರಾಜ ಸಾದರ, ೨೦೦೨, 'ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಘಟ್ಟಗಳು', ಕರ್ನಾಟಕ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘ, ಧಾರವಾಡ

೩೧. ಬಸವರಾಜು ಎಲ್.(ಸಂ), ೧೯೯೦, 'ಶಿವದಾಸ ಗೀತಾಂಜಲಿ (ಬಸವಾದಿ ಪ್ರಮಥರ ಹಾಡುಗಳು), ಜಗದ್ಗುರು ಶ್ರೀ ಶಿವರಾತ್ರೀಶ್ವರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು

೩೨. ಭದ್ರಗಿರಿ ಸರ್ವೋತ್ತಮದಾಸರು ನೀ., ೧೯೯೮, 'ಕೀರ್ತನ ದಿಗ್ಗಜಗಳು', ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

೩೩. ಭೂಸನೂರು ಮಠ ಸಂ.ಶಿ., ೧೯೬೫, 'ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗ್ರಹ', ಮೈಸೂರು ಸರಕಾರ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಇಲಾಖೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು

೩೪. ಬೇಂದ್ರೆ ದ.ರಾ.(ಸಂ), ೧೯೭೪, 'ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿರಾಟ್ ಸ್ವರೂಪ' ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

೩೫. ಬ್ರಹ್ಮಪ್ಪ ಜಿ. ಹಂಪನಾಗರಾಜಯ್ಯ, ಕಮಲಾ ಹಂಪನ (ಸಂ), ೨೦೦೩, 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ', ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು

೩೬. ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ. ವೆಂಕಟೇಶ, ೧೯೯೯, 'ಕೆಳದಿ ಬಸವರಾಜ ಸಂಕಲಿಸಿದ ಶಿವತತ್ವ ರತ್ನಾಕರ' ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೩೭. ಮುಂಬೆಳಗು ಕನ್ನಡ ಬಳಗ (ಸಂ), ೨೦೦೫, 'ಕನ್ನಡ ಸುಪ್ತ ಶೃಂಗಗಳು' ಮುಂಬೆಳಗು ಕನ್ನಡ ಬಳಗ

೩೮. ಮುರಳೀಧರ ಎಚ್.ಎನ್., ೨೦೦೫, 'ತಂಬೂರಿ ಮೀಟಿದವ' ಅಂಕಿತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೩೯. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ ಕೆ.ಎಸ್., ೨೦೦೩, 'ಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಮಾಲೆ' ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೪೦. ನಾಗರಾಜ ಡಿ.ಕೆ., ೧೯೯೨, 'ಗಮಕ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಹತ್ವ', ಗುಲಬರ್ಗಾ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಗುಲಬರ್ಗಾ

೪೧. ನಾಗರಾಜ್ ಡಿ.ಆರ್., ೨೦೦೧, 'ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು ಮತ್ತು ಶೈವ ಪ್ರತಿಭೆ', ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ

೪೨. ನಾಗರಾಜಯ್ಯ ಹಂಪ, ೨೦೦೦, 'ತ್ರಿಪದಿಯ ಚತುರ್ಮುಖ', ಪಲಂಚವಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮಂಗಳೂರು

೪೩. ನಾವಲಗಿ ಸಿ.ಕೆ., ೨೦೦೦, 'ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳು ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ' ಜ್ಞಾನೋದಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೪೪. ನಾಗರಾಜ ಎಂ., ೨೦೦೭, 'ವಚನ ಬೆಳಗು', ಸೃಷ್ಟಿ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು

೪೫. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ ಓ.ಎಲ್., ೨೦೦೪, 'ವಚನ ಸಾವಿರ' ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿ.ವಿ.ಹಂಪಿ

೪೬. ನಾವಡ ಎ.ವಿ., ಗಾಯಿತ್ರಿ ನಾವಡ, ೨೦೦೦, 'ಸಾವಿರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು', ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೪೮. ಯರವಿನತೆಲಿಮಠ ಸಿ.ಆರ್., ೨೦೦೧, 'ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾದಗಳು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭ', ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೪೯. ರತ್ನಮ್ಮ ಕೆ.ಎಸ್., ೨೦೦೧, 'ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಚಯ', ಕಾವ್ಯಶ್ರೀ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು

೫೦. ರತ್ನಾ ಶಿವಶಂಕರ್, ೨೦೦೫, 'ನಾದೋಲ್ಲಾಸ' ವಿ.ಸೀ.ಸಂಪದ, ಬೆಂಗಳೂರು

೫೧. ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ(ಸಂ) ೨೦೦೧, 'ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ' ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೫೨. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ಎಚ್.ಎಸ್., ೧೯೮೫, 'ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ೧೯೮೪', ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

೫೩. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ಎಚ್.ಎಸ್., ೧೯೯೫, ಹಾಡೆ ಹಾದಿಯ ತೋರಿತು, ಕನ್ನಡ ಸಂಘ, ಕ್ರೈಸ್ಟ್ ಕಾಲೇಜು, ಬೆಂಗಳೂರು

೫೪. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ರಾ., ೧೯೯೫, 'ಗಮಕ ಲಹರಿ', ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಪ್ರಿಂಟಿಂಗ್ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್, ಮೈಸೂರು

೫೫. ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ ಎಚ್.ಕೆ., ೨೦೦೩, 'ಜಾರ್ಜ್ ಥಾಮ್ಸನ್‌ನ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ' ವಸಂತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೫೬. ರಾಮರತ್ನಂ ವಿ., ೧೯೯೯, 'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣ', ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಮೈಸೂರು

೫೭. ರಾಗೌ, ೨೦೦೭, 'ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯ ಚಿಂತನ', ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, ಎಂ.ಎಲ್.ಶ್ರೀಕಂಠೇಗೌಡರ ಸಂಶೋಧನ ಕೇಂದ್ರ, ಮಂಡ್ಯ

೫೮. ವಸಂತ ಕವಲಿ, ೧೯೭೭, 'ನಾದಯಾತ್ರೆ', ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್, ಬೆಂಗಳೂರು

೫೯. ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿ ಎಚ್.ಕೆ., ೨೦೦೩, 'ಸಮಕ್ಷಮ', ವಸಂತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೬೦. ವಾಣಿ ಅನಿಲ್, ೧೯೯೮, 'ಸಂಗೀತ ದರ್ಶನಿ', ಶ್ರೀಮತಿ, ವಾಣಿ ಅನಿಲ್ ಎಂ.ಎ., ನಂ.೧೭೨, ಲಕ್ಷ್ಮಯ್ಯ ಕಾಂಪೌಂಡ್ ವಿವೇಕಾನಂದನಗರ, ಬೆಂಗಳೂರು

೬೧. ಶಂಕರ ನಾರಾಯಣಭಟ್ಟ ಯು., ೨೦೦೩, 'ಪಂಪನ ಕೃತಿಗಳ ಛಂದಶಿಲ್ಪ', ಅಭಿರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು

೬೨. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್., ನಾರಾಯಣ ಕೆ.ವಿ., ೧೯೯೯, 'ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಪದಕೋಶ', ಕಾಮಧೇನು ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೬೩. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್., ೧೯೯೧, 'ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯ' ಸ್ನೇಹ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೬೪. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್., ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿ ಎಚ್.ಎಸ್.(ಸಂ), ೨೦೦೨, 'ಪು.ತಿ.ನ ಅವರ ಸಮಗ್ರ ಗದ್ಯ ಸಂಪುಟ', ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು

೬೫. ಶಿವಾನಂದ ಎಸ್. ವಿರಕ್ತಮಠ (ಸಂ), ೨೦೦೩, 'ಹರಿಹರನ ರಗಳೆಗಳು : ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿ' ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೬೬. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ ಎಚ್.ಎಸ್., ೧೯೯೭, 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಕಂಬಾರ-೬೦' (ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥ), ರಂಗನಿರಂತರ, ಬೆಂಗಳೂರು

೬೭. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್., ೧೯೯೪, 'ಸಮಗ್ರ ಗದ್ಯ-೨' ಸ್ನೇಹಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೬೮. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್., ೨೦೦೫, 'ಕಾವ್ಯ ಸಂವಾದ', ಅಂಕಿತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೬೯. ಶಿವಾರೆಡ್ಡಿ ಕೆ.ಸಿ., ೨೦೦೩, 'ಕನ್ನಡದ ಹಾಡುಪಾಡು' ಅಧ್ಯಯನ ಮಂಡಲ, ಬೆಂಗಳೂರು

೭೦. ಶಾಸ್ತ್ರೀ ಬಿ.ವಿ.ಕೆ., ೧೯೮೬, 'ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾಳವಾದ್ಯಗಳು' ತಾಲವಾದ್ಯ ಕಲಾಕೇಂದ್ರ ಪರಿಕ್ಯೂವ್ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಸೆಂಟರ್, ಬೆಂಗಳೂರು

೭೧. ಶ್ರೀವಿಠಲ ಸಾ ಕಬಾಡಿ, ೧೯೮೧, 'ಸ್ವರಮಾತಃ ಲಯಪಿತಾಃ' ಶಾಬಾದಿಮಠ ಬುಕ್‌ಡಿಪೊ, ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್, ಗದಗ

೭೨. ಶ್ರೀಧರಮೂರ್ತಿ ಎನ್.ಎಸ್., ೨೦೦೫, 'ಬೆಳಕಿನ ಬೆರಗು', (ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮರು ಓದು) ಉದಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳುರು

೭೩. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ ಕಾ.ವೆಂ., ೨೦೦೦, 'ಕನ್ನಡ ಪರ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆ' ಕಲ್ಲಯ್ಯ ಪ್ರಭು ಜನಕಲ್ಯಾಣ ಸಂಸ್ಥೆ, ಸಿದ್ಧಸಂಸ್ಥಾನ ಮಠ, ಚಿಂಚಣಿ.

೭೪. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ ಕಾ.ವೆಂ., ೨೦೦೩, 'ನೆಲದಕಣ್ಣು', ಸಿವಿಜಿ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು

೭೫. ಶ್ರೀ ಲಕ್ಷ್ಮಣದಾಸ ವೇಲಣಕರ, ೧೯೯೪, 'ಕಥಾ ಕೀರ್ತನ ಕಲೆ' ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

೭೬. ಶಾಂತರಸ(ಸಂ), ೨೦೦೦, 'ತತ್ವಪದಗಳು, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.

೭೭. ಶ್ರೀಲತಾ ಆರ್.ಎನ್., ೨೦೦೬, 'ಕರ್ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ', ತನುಮನ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು

೭೮. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ರಾ., ೧೯೯೮, 'ಶ್ರೀಮತಂಗಮುನಿ ವಿರಚಿತ ಬೃಹತದ್ದೇಶಿ', ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೭೯. ಸಂಪತ್ಕುಮಾರಾಚಾರ್ಯ ವಿ.ಎಸ್., ೧೯೮೩, 'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಕೋಶ', ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು

೮೦. ಸಂಪತ್ಕುಮಾರಾಚಾರ್ಯ ವಿ.ಎಸ್., ೨೦೦೦, 'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ದೀಪಿಕೆ', ಡಿ.ವಿ.ಕೆ.ಮೂರ್ತಿ, ಮೈಸೂರು

೮೧. ಸರ್ವಮಂಗಳಾ ಶಂಕರ್, ೨೦೦೫, 'ಸ್ವರ ವಚನಗಳು : ಒಂದು ಸಂಗೀತಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನ', ಶ್ರೀ ತರಳುಬಾಳು ಜಗದ್ಗುರು ಬೃಹನ್ಮಠ, ಸಿರಿಗೇರಿ

೮೨. ಸುಭಾಷಿಣಿ, ೨೦೦೨, 'ಸಂಗೀತ ಚಿಕಿತ್ಸೆ', ದಿವ್ಯಚಂದ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೮೩. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಎಂ.ವಿ., ೧೯೯೭, 'ಕೌಸ್ತುಭ' (ಸ್ಮರಣ ಸಂಪುಟ), ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು

೮೪. ಸಿದ್ದಗಂಗಯ್ಯ ಹೊಲತಾಳ್ ಎಚ್.ಆರ್., ೨೦೦೦, 'ಕಾವ್ಯ ಸಂವಹನ' ನಮ್ಮ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬಿಳಿಗಿರೆ

೮೫. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, ಎಂ.ವಿ., ೧೯೯೩, 'ಕದಂಬ' (ಎಂ.ವೀ.ಸಮಗ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ), ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಸ್ಮಾರಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರು

೮೬. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ವೀ, ೨೦೦೪, 'ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ವ ಮೀಮಾಂಸೆ', ವಿ.ಸೀ.ಸಂಘ, ಬೆಂಗಳೂರು

೮೭. ಸೇಡಿಯಾಪ್ಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ, ೧೯೪೮, 'ಛಂದೋಗತಿ', ಗೀತಾಬುಕ್ ಹೌಸ್ , ಮೈಸೂರು

೮೮. ಸುಜನಾ, ೧೯೮೫, 'ಹೃದಯ ಸಂವಾದ', ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು

೮೯. ಹಿರೇಮಠ ಎಸ್.ಎಂ., ೨೦೦೭, 'ಹೊಸಗನ್ನಡ ಕಾಯಕಲ್ಪ', ವಿದ್ಯಾನಿಧಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಗದಗ

೯೦. ಹಿರೇಮಠ ಆರ್.ಸಿ., ೧೯೬೮, 'ಶಿವಶರಣೆಯರ ವಚನಗಳು', ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನಪೀಠ, ಧಾರವಾಡ

೯೧. ವಾಮನಬೇಂದ್ರೆ(ಸಂ), ೨೦೦೩, 'ಔದುಂಬರಗಾಥೆ ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ, ಜೀವನ ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಸಂಪುಟ ೧ ರಿಂದ ೬, ವರಕವಿ ಡಾ.ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ, ಸಂಶೋಧನಾ ಸಂಸ್ಥೆ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ

೯೨. ವಾಮನಬೇಂದ್ರೆ, ೨೦೦೧, ‘ಕವಿಜೊತವನ ಚೈತ್ರ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ’ ವರಕವಿ ಡಾ.ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ ಸಂಶೋಧನಾ ಸಂಸ್ಥೆ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ

೯೩. ವಿರೇಶ ಶೇ. ಬಡಿಗೇರ, ೧೯೯೯, ‘ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ಗೀತ ಮೇಳಗಳು : ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ’, ವಿಮೋಚನ ಪ್ರಕಾಶನ, ವಿಮೋಚನ ದೇವದಾಸಿ ಪುನರ್ವಸತಿ ಸಂಘ, ಅಥಣಿ

೯೪. ವಿಜಯಶಂಕರ ಎಸ್.ಆರ್., ೨೦೦೪, ‘ಒಳದನಿ’ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ

೯೫. ಶ್ಯಾಮಸುಂದರ ಬಿದರಕುಂದಿ(ಸಂ), ೨೦೦೪, ‘ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕನ್ನಡ ಭಾರತ’, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

೯೬. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ/ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರಾವ್, ಹೊ.ರ.(ಸಂ), ೨೦೦೨; ‘ಪುರಂದರದಾಸರ ಜನಪ್ರಿಯ ಕೀರ್ತನೆಗಳು’, ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ ಬೆಂಗಳೂರು

೯೭. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು ಚಿ., ೨೦೦೦, ‘ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯ ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ’ ಕನ್ನಡ ಸಂಘ, ಕ್ರೈಸ್ತ ಕಾಲೇಜ್, ಬೆಂಗಳೂರು

೯೮. ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ, ೨೦೦೬, ‘ಬೇಂದ್ರೆ ಮತ್ತು ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯ’, ಸ್ವಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್ , ಬೆಂಗಳೂರು

೯೯. ಸುಜನಾ, ೨೦೦೩, ‘ಸಂವಹನ’, ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು

೧೦೦. ಸೂರ್ಯನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿ ಎ.ವಿ., ಗೋವಿಂದಗೌಡ ಎಚ್.ಎಸ್.(ಸಂ) ೨೦೦೭, ‘ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಗೆಜ್ಜೆನಾದ’ ಹನ್ಯಾಳು ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು

೨

# ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಡಿದ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಹೆಸರುಗಳು

೧. ಡಾ.ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ, ವಿಮರ್ಶಕರು/ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತಕರು, ಬೆಂಗಳೂರು

೨. ಜ್ಞಾನಪೀಠ ಪುರಸ್ಕೃತ ಡಾ.ಯು.ಆರ್.ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಖ್ಯಾತ ಸಾಹಿತಿಗಳು, ಬೆಂಗಳೂರು

೩. ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ, ಚಿಂತಕರು, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು

೪. ಡಾ. ಎಚ್.ಎಸ್.ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್, ವಿಮರ್ಶಕರು, ಬೆಂಗಳೂರು

೫. ಕಿ.ರಂ.ನಾಗರಾಜ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತಕರು, ಬೆಂಗಳೂರು

೬. ಡಾ. ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತಕರು, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೭. ಡಾ. ಬಿ.ಎಂ.ಪುಟ್ಟಯ್ಯ, ಚಿಂತಕರು/ವಿಮರ್ಶಕರು, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೮. ಡಾ.ಎಚ್.ಎಸ್.ಶ್ರೀಮತಿ, ಮಹಿಳಾ ಚಿಂತಕರು, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೯. ಡಾ. ವಿಠಲರಾವ್, ಗಾಯಕ್ವಾಡ್, ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೧೦. ಶಂಭು ಬಳೆಗಾರ್, ಅಧ್ಯಾಪಕರು, ವಿಜಯ ಮಹಾಂತೇಶ್ವರ ಕಾಲೇಜ್, ಇಳಕಲ್

೧೧. ಡಾ.ಎ.ಮುರಿಗೆಪ್ಪ, ಕುಲಪತಿಗಳು, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೧೨. ಡಾ.ಬಿ.ಆರ್.ಹಿರೇಮಠ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

೧೩. ಡಾ.ಬಿ.ಎ.ವಿವೇಕರೈ, ಕುಲಪತಿಗಳು, ಮುಕ್ತ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು

೧೪. ಡಾ.ಶಿವರಾಮ ಪಡಿಕ್ಕಲ್, ವಿಮರ್ಶಕರು, ಹೈದಾರಬಾದ್

